

Josef Billen

Baum, Anger, Wald und Garten
in der mittelhochdeutschen Heldenepik

Münster

1964

~~1965~~

D 6

Digitized by the Internet Archive
in 2026

D e u t s c h e P h i l o l o g i e

Baum, Anger, Wald und Garten
in der mittelhochdeutschen Heldenepik

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der
P h i l o s o p h i s c h e n F a k u l t ä t
der
Westfälischen Wilhelms-Universität
zu Münster (Westf.)

vorgelegt von
J o s e f B i l l e n
aus Winnekendonk (Krs. Geldern/Ndrh.)

1 9 6 5



Tag der mündlichen Prüfung: 9. November 1964

Dekan: Prof. Dr. phil. Karl Schneider

Referent: Prof. Dr. phil. Jost Trier

Korreferent: Prof. Dr. phil. Hugo Steger



Inhaltsverzeichnis

	Seite:
Einleitung und Problemstellung	3
Bäume	15
locus amoenus	28
Festanger	58
Rosengarten	81
Wildnis	108
Wald	126
Zusammenfassung	144
Bibliographie	151

Einleitung und Problemstellung

"Das Antlitz der mittelalterlichen Welt birgt der Rätsel und Wunder in so überreichem Maße in seinen strengen Zügen, daß Schlagworte hier mehr als anderwärts versagen müssen. Und doch scheint diese vielgestaltige Welt von einem einzigen Willen, dem fast dämonischen Trieb beseelt, die Urwahrheit aller Dinge, das Wunder des Kosmos zu erfassen. 'Ich glaube, damit ich erkenne', sagte Bischof Anselm von Canterbury. Das auszeichnende Merkmal dieser Zeit ist deshalb ihr hartes Ringen um eine systematische Erkenntnis, das Gesetz im Sein, Denken und Handeln, das den Weltorganismus ebenso wie das Regulativ des praktischen Lebens bildet und jenseits aller nationalen Grenzen in der Gottheit zugleich begriffen wird."¹⁾

Bei dieser Suche nach der Urwahrheit, nach dem Gesetz im Sein, bildet die Erscheinungswelt des Individuellen, des sinnlich Wahrnehmbaren - alles das, was der moderne Mensch als Wirklichkeit bezeichnet - nur den Ansatzpunkt. Alle sinnlich wahrnehmbaren Einzeldinge weisen über sich hinaus auf ein Jenseitiges; sie sind nicht aus sich selbst heraus bestimmt. Der mittelalterliche Wirklichkeitsbegriff enthält als Kern das Denken und den Willen Gottes, die in der Erscheinungswelt des Individuellen Form und Ausdruck finden. "Das Mittelalter suchte in dem Individuellen die

1) Fritz Burger, Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance (Handbuch der Kunstwissenschaft), Berlin-Neubabelsberg o. J. (1913), S. 31

treibende Urkraft, die metaphysische Geistigkeit der interindividuellen Lebensgesetze. In der Emanationslehre war das Universelle die Ursubstanz, die nicht nur alles Besondere in sich enthielt, sondern es auch hervorbringt. Alles Einzelne erschien als Theophanie, als Ausfluß göttlichen Wissens."¹⁾

Das vielleicht stärkste Zeugnis für den mittelalterlichen Wirklichkeitsbegriff bildet das philosophische System des Realismus, wie es schon im 9. Jahrhundert Scotus Eriugena darstellte.²⁾ Sein Grundgedanke liegt darin, daß die Substanzen umso mehr Realität besitzen, je allgemeiner sie sind. Das Wirkende in der Sinnenwelt ist das Allgemeine, das Universale: Es erzeugt die Gesamtheit der Dinge. Dem Einzelding kommt nur nach seiner mehr oder weniger großen Verwandtschaft mit dem Universalen ein mehr oder weniger hoher Realitätsgrad zu: "Omnes ordines dispositionum, quas vel ex natura vel ex sapientium hominum rationabili inventionem et operationem in rebus sensibilibus praesentis huius vitae humanus animus considerat, imagines esse arbitrandi sunt adunatae et ordinatae habitudinis spiritualis, qua humana anima incommutabiliter divinis adhaeret virtutibus."³⁾ "Die Naturdinge wie die Erzeugnisse der menschlichen Vernunft tragen alle mehr oder weniger stark eingebrannt das

1) Burger, a. a. O., S. 32

2) Vgl. E. Gilson, *La philosophie du moyen-âge*, Paris 1947 - dazu A. Fierz-Monnier, *Initiation und Wandlung, Zur Geschichte d. afrz. Romans*, Diss. Zürich 1951, S. 10

3) Scotus Eriugena, *Kommentar zur Hierarchia coelestis des Pseudo-Dionysius*, Migne PL CXXII, 139 f. (zit. nach Glunz)

Zeichen des objektiven Geistes, des abgesturten Seins im Sinne des platonischen Realismus, jenes Seins, an dem auch der Mensch mit der geistigen Seite seines Wesens teilhat, und das in reiner und absoluter Gestalt Gott ist. Jenes eingebrannte Zeichen aber macht die Naturdinge und die Erzeugnisse der menschlichen Vernunft zu Trägern eines kleinen Stückes absoluter Realität, zu Bildern (images) davon."¹⁾

Auch die Gottesbeweise des Thomas von Aquin gründen auf der Überzeugung, daß jedes in der Realität gegebene Seiende nicht in sich den Grund seines Seins enthält, sondern Substanz ist, die das Wesen ihrer Existenz von außen bezieht. Der Ursprung alles Seienden ist Gott, der in sich ~~E s s e n z~~ und ~~E x i s t e n z~~ vereinigt, der von sich sagt: Ego sum qui sum. Er ist das reine Sein, in dem alles Seiende seinen Ursprung hat.²⁾

Mit diesem Wirklichkeitsbegriff ist die Kunst-
auffassung des Mittelalters eng verknüpft: Ein
Gegenstand, der aus der in Gott begründeten Wirk-
lichkeit begriffen wird, einer Wirklichkeit, die
nicht primär in individuellem Erlebnis und einzel-
nem Sinneseindruck erfahren wird, kann nicht durch
"Wirklichkeitstreue" in üblichem Sinne gestaltet
werden.³⁾ Dann stünde ja gerade das Nebensächliche

1) Hans H. Glunz, Die Literaturästhetik des europäischen Mittelalters, Frankfurt a.M., 2. Aufl., 1963, S. 38

2) Vgl. E. Gilson, a. a. O., S. 525 St. - Marianne Staufier, Der Wald, Zur Darstellung und Deutung der Natur im Mittelalter, Bern 1959, S. 7

3) Vgl. Günther Müller, Studien zum Formproblem des Minnesanges, DVjS 1923, 1, 75; ebenso Ernst Robert Curtius, Rhetorische Naturschilderungen im Mittelalter, Rom. Forsch. 56, 1942, 221

im Mittelpunkt. "Dem Mittelalter ist naiver Realismus fremd, der das sinnhaft Gegebene so, wie es sich darbietet, als das eigentlich Wirkliche nimmt."¹⁾ "Das Allgemeine soll zur Geltung kommen, und dieses fordert notwendig typische Darstellungsform."²⁾ Diese Regel gilt - wie für die Kunst überhaupt - auch für die Dichtkunst. "Die Dichtkunst wurde als Mittlerin verstanden, der Dichter als Lehrer, der die Strahlen einer jenseitigen Schönheit, das reale Sein der göttlichen Idee, auffing, mittels seiner Kunst sichtbar, klar und verständlich machte und den Lesern und Hörern weiterleitete."³⁾

Aus diesem Wirklichkeitsbegriff und den aus ihm resultierenden ästhetischen Forderungen muß auch die Landschaftsbeschreibung des Mittelalters verstanden werden. "Der Dichter hatte nicht e i n e Landschaft darzustellen, mit den konkreten Merkmalen des hic et nunc ausgestattet; er führte dem Hörer d i e Landschaft vor, löschte gerade das allzu Einmalige, Besondere aus, glich das Gesehene der Idee einer schönen Landschaft an, die ihm in Gemeinsamkeit mit den anderen vor Augen schwebte. Dieser Typus der schönen Landschaft, traditionell festgelegt, war das Wirkliche."⁴⁾

Bei der Darstellung dieses landschaftlichen Idealbildes erhält notwendigerweise der Stil eine dominierende Geltung. Die traditionell festgelegten Beschreibungsmittel werden von den Dichtern immer wieder verwendet. Das Recht zu ihrer Weiterverwendung gesteht schon Macrobius den Dichtern zu:

1) Hennig Brinkmann, Zu Wesen und Form mittelalterlicher Dichtung, Halle 1928, S. 84

2) Ebda. S. 82

3) Hans H. Glunz, Literarästhetik, S. 224

4) H. Brinkmann, Wesen und Form, S. 82

"haec societas et rerum communis poetis scriptoribusque omnibus inter se exercenda concessa est."¹⁾
Das Tun des Dichters läßt sich umschreiben als Scharren mit vorgegebenem Material, wobei der Ton auf der selbständigen Erarbeitung und formal-künstlerischen Neugestaltung liegt. "Die Kunst des Dichters beruht im wesentlichen auf zwei Grundlagen, dem Können und Wissen ... Im Können spricht sich formale Meisterschaft aus, Gelernthaben und Beherrschen, wie man es machen muß, im Wissen die im Gedicht darzubietenden Kenntnisse, Aneignung und Besitz des Materials, gleichgültig, welchem Stoff- oder Wissenschaftsgebiet es angehören mag."²⁾

Die vorgegebenen stilistischen Beschreibungsmittel, in deren Verwendung und Neugestaltung sich Können und Wissen des Dichters ausdrücken, entstammen nicht dem Mittelalter selbst, sondern der Spätantike: "Dieser Stil ist eben nicht auf dem eigenen Boden des germanisch-romanischen Mittelalters gewachsen, sondern es ist der manierierte Zeitstil der lateinischen Spätantike, der eine Fülle gebrauchsfertiger rhetorischer Rezepte hat, Rezepte, die sogar bis in die volkssprachliche Heldenepik des deutschen und französischen Mittelalters hineinwirken, und die man deshalb als Äußerung germanischer Wesensart auffassen wollte."³⁾

Diese unter dem Einfluß rhetorischer Ekphrasis formulierten und durch lange Tradition sanktionierten Naturbilder sind keineswegs mit dem Inhalt des

1) Saturnalia VI, I, 5

2) Bruno Boesch, Die Kunstanschauung in der mhd. Dichtung, Bern u. Leipzig 1936, S. 13

3) E. E. Curtius, Rhetor. Natursch., S. 221

modernen Begriffs "Landschaft" gleichzusetzen. Die Vokabel "Landschaft" ist, wie Gruenter nachweist, im strengen Sinn ein Fachwort, das sich im 16. und 17. Jahrhundert als terminus technicus der Malerei im allgemeinen Sprachgebrauch festsetzt.¹⁾ Der "Raumdurst" des beginnenden 15. Jahrhunderts sprengt die F l ä c h e der mittelalterlichen Malerei und führt zur Entdeckung der perspektivischen Gesetze. Die F l ä c h e wird um eine Dimension erweitert, sie wird zum R a u m . Indem man die flächenhaft angeordneten Gegenstände "von einem Standpunkt aus" erfaßt und alle Einzelheiten dem "raumlogischen Zusammenhang" einordnet, wird "ein Konglomerat von Naturgegenständen gleichsam durch eine geniale kaleidoskopische Umdrehung plötzlich als Landschaft gesehen."²⁾ Die Einbeziehung einer "bestimmten Tageszeit, bestimmter Beleuchtung, der atmosphärischen Ponderabilien einer bestimmten Jahreszeit" macht die künstlerische Formulierung der Natur als Landschaft in zunehmendem Maße zur "einmaligen Auslegung, zum individuellen Kommentar des Wirklichen."³⁾ - Beim Gebrauch der Landschaftsvokabel in der Dichtung des 17. Jahrhunderts handelt es sich "gleichsam um ein Stichwort, das auf die neue Bildgestaltung anspielt und vor dem Leser bestimmte Bildeindrücke zitiert ... Sie dient dem Poeten zur Auslösung eines Reizes, den der Leser vor dem Landschaftsgemälde erfuhr: des Raumreizes. Die dichterischen Landschaftsbeschreibungen dienen

1) Rainer Gruenter, Landschaft, Bemerkungen zur Wort- und Bedeutungsgeschichte, GRM 34, 1953, 114 ff

2) R. Gruenter, Landschaft, S. 116. - Gruenter stützt sich auf M. J. Friedländer, Essays über die Landschaftsmalerei und andere Bildgattungen, Den Haag und Oxford 1947, S. 9 - 23

3) R. Gruenter, Landschaft, S. 117

dazu, dem Leser mit Worten diesen künstlerischen Raumreiz vorzuspiegeln ... Über das Wort ist auch die Sache aus der Malerei in die Dichtung einge-
drungen." ¹⁾

Die Hinwendung zur Wirklichkeit, die Neigung zu ihrer einmaligen Auslegung, zur individuellen Kommentierung - das sind Zeichen für die Auflösung des mittelalterlichen Weltbildes, für eine grundsätzliche Neuorientierung des Menschen in der Welt. "Nicht ist mehr der Mensch und sein Erlösungsweg durch Gott das einzige Thema der Kunst, sondern es gewinnt nun auch die Welt an Bedeutung, in der er steht. Es fällt jetzt der Blitz auf das Viele und Auch-Schöne, und mit unbezähmbarer Neugierde zieht die Kunst weite Gebiete des Lebens in ihren Objektivationskreis." ²⁾ "Um ein Verständnis für diesen säkularen Vorgang zu gewinnen, muß man sich das so ganz anders geartete Weltgerühl jenes Zeitalters vor Augen führen, für welches das irdische Dasein sich nur als kurze und unwürdige Vorstufe zu einem höheren jenseitigen Leben in Gott darstellte. Wand- und Tafelmalerei sind auf diesem Wege zu einem ganz eigentümlichen, idealen und großartigen Kunststil, zu einer aller individuellen Fesseln entledigten symbolischen Darstellungsweise gelangt, die bis an die Schwelle des neuen Stiles einheitlich und geschlossen geblieben ist. Der Bruch mit diesen ästhetischen Prinzipien und die Hinwendung zur Natur, ein Vorgang, der sich mit rätselhafter Schnelligkeit um die Wende des 14. zum 15. Jahrhundert in Flandern und in der Lombardei vollzogen hat, ist als

1) R. Gruenter, Landschaft, S. 117 f.

2) Julius Böheim, Das Landschaftsgefühl des ausgehenden Mittelalters, Leipzig u. Berlin 1934, S. 43

eines der schwierigsten und wichtigsten Probleme der Kunstgeschichte erkannt und von den verschiedensten Seiten zu erhellen versucht worden."¹⁾ - Derselbe Wandel der Welt- und Kunstauffassung läßt sich an der Pflanzendarstellung der mittelalterlichen Tafelmalerei verfolgen. "Die Pflanze in der Kunst des Mittelalters hat vorwiegend symbolischen Charakter. Sie steht für einen geistigen Wert, sie versinnbildlicht die Eigenschaften der Personen, die sie begleitet, besonders in der Mariensymbolik. Wo sie zum Ornament wird, kann man diesen Sinn nicht speziell fassen, sondern nur allgemein als ein dahinterstehendes geistiges Geschehen erkennen. - In der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, stärker in der zweiten und vor allem um die Wende zum 16. Jahrhundert wird die Pflanze vornehmlich auch um ihrer selbst willen darstellungswürdig. Die große Zeichensprache der Pflanzen in der Mitte der Buchmalerei um 1000 und noch im 14. Jahrhundert geht schrittweise verloren. Aber schon im 13. Jahrhundert, in der Kunst des Naumburger Meisters beispielsweise, löst sich die Pflanze erstmals aus der symbolischen Bindung und entfaltet sich frei nach ihrer natürlichen Pflanzen-gestalt, wie später unter ganz anderen Voraussetzungen in der Malerei Leonardos und Giotto's."²⁾

1) Claus Nissen, Die botanische Buchillustration, Stuttgart 1951, S. 22; vgl. auch Georg Weise, Der Realismus des 15. Jahrhunderts u. seine Voraussetzungen und Parallelen, in: Die Welt als Geschichte 8, 1942, 135 ff.; Lynn White jr., Natural science and naturalistic art in the Middle Ages, in: Americ. Hist. Rev. 52, 1947, 421 - 35; Felix Rosen, Die Natur in der Kunst, Leipzig 1903, be. Kap. 1: Giotto und die Anfänge des Naturalismus i. d. Malerei

2) Lottlisa Behling, Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei, Weimar 1957, S. 12; vgl. auch O. Mornet, Histoire de la clarté française, Paris 1929, S. 73 ff.

Aus dem Dargelegten ergibt sich, daß aus dem Inhalt des in dieser Arbeit gebrauchten Begriffes "Landschaft" alle Bezüge zur lokaltreuen, individuellen Kommentierung eines "Naturausschnittes", alle Momente des ästhetischen Raumreizes und des "gemütvollen Naturgefühls"¹⁾ gelöst werden müssen. Die landschaftsartigen Beschreibungen mittelalterlicher Dichtungen haben nicht den Sinn, einen Naturausschnitt als in räumliche Tiefe und Weite gedehnten, in seinen Stimmungsqualitäten vom Künstler einmalig erlebten und aus diesem Erlebnis gestalteten Naturraum zu imaginieren, sondern diese Beschreibungen sehen von der einmaligen Besonderheit der Natur ab, weil sie den Ideal zustreben. In diesem völligen Absehen vom zeit- und ortsgebundenen Einzelfall, in der Ausrichtung auf den normativen Idealtyp liegt jedoch auch schon die Gefahr dieser Darstellung: das Absinken in die beliebig oft reproduzierbare Formel, ins Klischee. - "Landschaft" meint in dieser Arbeit also die wirklichkeitsferne, rein literarisch existente, von rhetorischer Ekphrasis geprägte "Ideallandschaft". Die Vokabel "Landschaft" wird lediglich aus einer terminologischen Aporie verwendet.²⁾

Brinkmanns und Curtius' Erkenntnisse über den mittelalterlichen Beschreibungsstil gelten in erster Linie für den literarischen Bereich, in dem er von vornherein Heimatrecht hat, nämlich in

1) J. Böheim, a. a. O., S. 47

2) Der von Gruenter verwendete Terminus "dichterisches Naturbild" ("Landschaft", a. a. O. S. 115) ist wenig glücklich. Der Begriff "Natur" hat sich im Verlauf seiner Geschichte allein im literarischen Bereich so differenziert, daß seine unbesehene Verwendung in diesem Zusammenhang nicht geboten erscheint. - Vgl. DWB s. v. "Natur", Sp. 429 - 441

der ritterlich-höfischen Lyrik und Epik.¹⁾ Im Bereich der abenteuerlichen Heldenepik ist indessen primär nicht die Kunst des Beschreibens, sondern des Erzählens wichtig. "Hier geht es nicht mehr um eine Idee, sondern ganz einfach ums Erzählen. Was den Dichter bewegte, war nicht die Vorbildhaftigkeit seiner Gestalten, weder die höfische noch die heroische, es waren ihre Erlebnisse."²⁾ Stilistisch ist die Heldenepik mit ihrer aus dem Vergangenen bestimmten Form zunächst einmal Außenbereich. Bei der Lust der Dichter am Erzählen, bei ihrer Freude an Geschehen und Handlung scheint es fraglich, ob die über die höfische Epik in die Heldenepik eingedrungene Beschreibung der Ideallandschaft auch in ihrer neuen, ihr ursprünglich fremden Umgebung noch nach den Forderungen mittel-lateinischer Poetiken, nach den Idealvorstellungen höfischer Epiker vorgenommen wird. Hier dominiert das Geschehen, die Handlung; da bleibt für geruh-sam-ausmalendes Beschreiben des Schauplatzes wenig Raum. So kennt denn auch das Nibelungenlied noch kaum die Ideallandschaft.

Die Frage nach dem Eindringen der Landschaftsbeschreibung in die Heldenepik darf nicht isoliert gestellt werden; sie muß mit der Frage nach dem Eindringen der Beschreibung überhaupt verknüpft werden. Deren Erscheinen ist wichtiges Kennzeichen des Assimilationsprozesses der abenteuerlichen Heldenepik an die höfische Epik, denn sie gilt vor allem "Zuständlichkeiten höfischer Lebenssphäre."³⁾ Das sind Turniere, Wappnungen, Botenempfänge, Feste.

1) Brinkmann, Wesen und Form, S. 177 ff.

2) Helmut de Boor, Die höfische Literatur, München, 2. Aufl. 1952, S. 209

3) Vgl. dazu H. Brinkmann, Wesen und Form, S. 177 ff.

Sie zeigt in dem, was sie schildernd hinzufügt, die Anpassung des Dichters an Hörerkreis und Umgebung. Sie macht auch das Heldenepos zum Spiegel idealen höfischen Daseins und entwertet damit die alte Reckenwelt. Die Beschreibung der Ideallandschaft ist nur ein Element dieses Beschreibungsstils überhaupt; sie wird später als die Beschreibung von Gegenständen höfischer Lebenssphäre übernommen.

Die Problemstellung meiner Arbeit läßt sich nach diesen Vorüberlegungen folgendermaßen umreißen:

1. Die mittelalterliche Landschaftsbeschreibung hat keinen oder nur geringen Wirklichkeitsgehalt. Sie beruht auf einem kontinuierlichen literarisch-rhetorischen Traditionsstrang und ist daher nicht als Ausdruck der subjektiven Haltung zur Natur zu verstehen, sondern als virtuose Einlage von dekorativem Wert. Es ist daher ein Hauptanliegen dieser Arbeit, den mächtigen Traditionsstrom stilistischer Gestaltungsmöglichkeiten aufzuzeigen, der sich in die Heldenepik ergießt.

2. Es ist zu untersuchen, wie weit der auf das Ideale gerichtete Beschreibungsstil seine geistige Macht in der häufig recht wenig idealen Umgebung der Heldenepik zu wahren vermag. Bleibt sein Idealcharakter auch hier gewahrt oder dient er, seines idealen Sinnes beraubt, als bloßes topographisches Markierungsmittel für den Schauplatz oft derber, drastischer Handlungsabläufe oder märchenhafter Erlebnisse?

3. Das Eindringen der Beschreibung in das Heldenepos muß zum Konflikt zweier künstlerischer Darstellungsprinzipien führen: Erzählwille und Be-

schreibungswille stoßen zusammen. Wie wird die Beschreibung der Ideallandschaft in den Erzählverlauf integriert und somit absorbiert und wie weit vermag sie das Heldenepos von seiner ursprünglichen Erzählrichtung abzudrängen und damit dem höfischen Epos anzugleichen?

Eine Lösung dieser Probleme kann nur von einer diachronischen und zugleich gattungsvergleichenden Betrachtungsweise erwartet werden. Es ist also auch eine Untersuchung der höfischen Epik erforderlich, um Vergleichsmaterial und damit einen Maßstab für die Heldenepik zu gewinnen.

Bäume

"Neben der Ideallandschaft kennt Homer noch die Verwendung von Bäumen zur Markierung epischer Schauplätze ... Diese Markierungstechnik sei hier nur nebenbei erwähnt; auch sie wird uns später wieder begegnen, ... nämlich bei der Untersuchung der mittelalterlichen Epentechnik, die ich für ein anderes Mal aufsparen muß."¹⁾

Diese hier von Curtius angedeutete epische Markierung ist in der Antike weit verbreitet.²⁾ Auch die Heilige Schrift kennt sie: In der Genesis heißt es von Abraham (Gen. 18,8): *Ipse vero stabat iuxta eos sub arbore*. Die von Abraham verstoßene Magd Hagar wirft ihren Sohn Ismael unter einen Baum (Gen. 21,15): *(Agar) abiecit puerum (Ismaelem) subter unam arborum, quae ibi erant ...* Saul verweilt unter einem Granatapfelbaum (1. Sam. 14,2): *Porro Saul morabatur in extrema parte Gabaa, sub malogranato ...* Elias setzt sich unter einen Wacholderstrauch (1. Reg. 19,4): *subter unam iuniperum*. Schließlich heißt es im Hohen Lied (Cant. 8,5): *sub arbore malo suscitavi te ...*

Nach Curtius ist der Baum in Epik und Lyrik als "feste stilistische Kulisse" ein Bestandteil der spätantiken rhetorischen Formenlehre, mit dem

1) E. R. Curtius, *Rhetor. Naturschild.*, S. 224 ff.

2) Belege bei E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1954, 2. Aufl., S. 192 - Vgl. Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, München 1960, § 246, S. 134; § 819, S. 406 f.

das "epische Geschehen an Höhe- und Wendepunkten durch summarische Bezeichnung der Lokalität verdeutlicht wird".¹⁾ Demgemäß benutzt auch die mittellateinische Dichtung der karolingischen Zeit dieses topographische Mittel zur Markierung des Schauplatzes, wobei sie sich eng an Vergil anlehnt (Aen., VI, 136; Ecl. I, 1). Alcuin schreibt im "Conflictus veris et hiemis" (MGH Poetae I, 1, S. 270):

conveniunt subito cuncti de montibus altis
pastores pecudum vernali luce sub umbra
arborea ...

In den "versus Petri ad Paulum" ruht nach dem Vorbild Vergils (Georg. IV 511) ein Hirt unter einer Pappel (MGH Poetae I, 53, S. 3 f.):

populea et fessus pastor recubabat in umbra
In Madwins (Nasos) Ekloge finde ich (MGH Poetae I, 385, 1):

tu frondosa, senex vates, protectus opaca
arbore ...

Die mittelalterliche Rhetorik unterschied - nach Vergils Bucolica, Georgica und Aeneis - drei Stilarten, denen bestimmte Stände und Bäume entsprachen: Zum stilus humilis, der von Hirten handelt, gehörte die Buche; der dem Bauern zugedachte stilus mediocris verwendete Obstbäume, und der stilus gravis, der zum Krieger gehörte, benutzte Lorbeer und Zeder.²⁾ Diese feste Zuordnung wird jedoch schon in der altfranzösischen Literatur

1) Curtius, Europ. Lit., S. 207

2) E. R. Curtius. Europ. Literatur, S. 207, Anm. 3 - Vgl. dazu Erich Auerbach, Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter, Bern 1958, S. 143 ff.

nicht mehr eingehalten.¹⁾ Das altfranzösische Rolandslied setzt an die Stelle von Lorbeer und Zeder die Pinie und den Olivenbaum:

Li empereres s'en vait desuz un pin (Roland 168)

Li quens Rollant se jut desuz un pin (Roland 2375)

Guenes chevalchet suz une olive halte (Roland 366)

Von hier aus dringt die epische Markierung durch Bäume in die mittelhochdeutsche Epik ein. Im Rolandslied des Pfaffen Konrad erscheinen dieselben Ölbäume und Pinien:

Rol. 397 der kuoninc wart gewar
 da ein ole bovm den scate bar ...

Rol. 1919 ze samne si gesazen
 under einem oeleboume ...

Rol. 2773 under einem olboume
 gesaz er mit Genelune ...

Rol. 2178 eine stuont er under einem bineboume ...

Rol. 2412 wande iz allez gevrumont wart
 under einem pineboume ...

Nahezu wörtlich bedient sich der Stricker dieser Stellen in seiner Bearbeitung des Rolandsliedes, dem vielgelesenen "Karl der Große" (971; 2478; 8100).

Diese literarische Markierungstechnik setzt sich in der altfranzösischen Epik in den Chansons de Geste und in den Epen Chrestiens de Troyes fort.²⁾ Aber auch in der mittelhochdeutschen Dichtung erfährt der Traditionsstrang, der beim Rolandslied

1) Manfred Gsteiger, Die Landschaftsschilderungen in den Romanen Chrestiens de Troyes, Bern 1958, S. 30

2) Belege bei M. Gsteiger, Die Landschaftsschilderungen, S. 26 ff.

einsetzt, keine Unterbrechung mehr: Er führt kontinuierlich fort bis in die Heldenepik. An die Stelle des Ölbaumes jedoch tritt hin und wieder der blasse Gattungsbegriff "boum", meistens allerdings die dem Deutschen vertraute Linde:

Eilh. Tristan 4458:

in vil zorniglichem mûte
hilt he bi einem boime ...

Veld. En. 1827:

dô gesâgens einem boum stân
decken ende wale gedân ...

Veld. En. 4622:

die dâ skieten konden
die gingen toe den boumen stân
der jonge Troiân
bi einem boume er stande bleif ...

Ath. u. Prof. B 141:

un reit uz rouwin von disin
undir boume an eine wisin ...

Von den höfischen Dichtern liebt Hartmann die epische Markierung durch Bäume nicht, obwohl er sie bei Chrestien vorfindet.¹⁾ Hartmann sieht vom Ort ab, an dem sich die Menschen begegnen. Er richtet sein Augenmerk auf den Menschen selbst. "Ziel einer Begegnung ist nicht der Ort, der dann das Zusammensein ermöglicht oder verbürgt, sondern der andere Mensch, der von Blick und Bewegung des Aufsuchenden erreicht wird."²⁾ - Auch bei Hartmann erscheint jedoch - wenn auch nur einmal - der Baum als Markierungselement: Erec und Enite sind auf der Burg Penefrec Gäste des kleinen, aber riesen-

1) Chrestien Erec 3951; 3963 ff.; 3088 ff; Yvain 3016

2) H. Brinkmann, Geschehen, Person und Gesellschaft in der Sprache des deutschen Rittertums, in: Wirk. Wort, 1954, 2. Sonderheft, S. 31

starken Guivreiz. Dessen Schwestern schenken Enite ein schönes Pferd. Guivreiz hat es einem Zwerge genommen.

Erec 7394 ff:

ich sage iu wie ez dar was komen.
ez hete der wirt selbe genomen
einem wilden getwerge
vor einem hollen berge,
dô er nâch siner gewonheit
zê walde nâch âventiure reit.
ez hâte ez vil vaste
gebunden zeinem aste:
dô was ez gegangen dan.
alsô vant ez dirre man:
abe dem aste er ez nam.
als daz getwerc wider kam
und ez daz pfert niene vant
an dem boume darz ez bant,
grôz was sin ungemach ...

Der Baum ist, wie es scheint, Abbraviatur für den Raum des unhöfischen Abenteuers. Er zentriert ein bloß märchenhaft-abenteuerliches Geschehen, das nicht dem Postulat sittlicher Bewährung entspricht. Hartmann rückt dieses Geschehen durch Ortsangaben (im walde, vor einem hollen berge) in räumliche, durch die vorwiegend plusquamperfektische Erzählweise auch in zeitliche Distanz.

Wolfram dagegen stellt den Menschen und Geschehnisse gern in den überlieferten Landschaftsrahmen. Gawân trifft Orgelûse unter einer Linde: Parz. 505,9 ff:

der linden grôz was der stam.
ouch saz ein vrouwe an vreuden lam
dâ hinder ûf grûnem klê ...

Auf ihren Befehl holt er in einem Baumgarten ihr Pferd:

Parz. 513,20:

dar nâch begunde er nâhen
einem ölboume: dâ stuont daz pfert.

Für seinen "Willehalm" benutzt Wolfram eine französische Chanson de Geste. In diesen Werken ist die epische Markierung durch Bäume von großer Wichtigkeit.¹⁾ Infolgedessen ist sie im "Willehalm" häufig anzutreffen:

Willeh. 60,14:

der marcgrave ersach
daz ein brunne und ein linde
ob siner swester kinde
stuont ...

Willeh. 219,9:

diu junge künegin sunder was
under boumen anme gras ...

Willeh. 127,2:

zeinem ölboum und zeiner linden
er kerte ...

Dieselbe Technik zur Markierung von Begegnungsräumen kennen auch die Dichter der "höfischen Unterhaltungsromane" (de Boor), Ulrich von Zazikhöfen und Wirnt von Grafenberg:

Lanz. 176 ff:

diu künegin het grôze nôt
und nam des Kindes goume:
si vlôch zuo einem boume
unt wânt dâ sin aleine

Wig. 9951:

sîn ors daz was gebunden
vil vaste an einer linden ast ...

Wig. 9967:

den schat gap in diu linde

1) M. Gsteiger, Landschaftsschild., S. 31

mit ir loube daz was breit ...

In der späthöfischen Epik des 13. Jahrhunderts gehört dieser Topos zum Gebrauchsgut nahezu jeden Dichters: Der Verfasser der "Guten Frau" (1833 ff.) kennt ihn ebenso wie Rudolf von Ems (Weltchron. 17913 ff.; 19068 ff.); der Stricker verwendet ihn (Karl 971 ff.; 2478 ff.; Daniel 1115 ff.; 3290 ff.). Ebenso verfahren Heinrich von dem Türlin (Crône 15806 ff.; 17515 ff.; 19350 ff.) und Konrad von Würzburg (Troj. 778 ff.; Part. 448 f.; 14106; 17484; 17608 ff.).

Die epische Markierung durch Bäume beginnt in der mittelhochdeutschen Heldenepik schon im Nibelungenlied. Die Burgunden kommen auf ihrem Ritt in das Hunnenreich an die Donau:

Nib. 1526:

Dô reit von Tronege Hagene z'aller vorderôst.
er was den Nibelungen ein helflicher trôst.
dô erbeizte der deggen küene nider ûf den sant,
sîn ross er harte balde zuo zeinem boume gebant.

Der Baum ist hier - wie bei Hartmann - ein für die Handlung benötigtes Requisit. Hagen bindet an ihm sein Roß fest. Der Baum hat einen der Handlung subordinierten, funktionalen Wert. Er wird erwähnt, sofern er mit dem Geschehen verbunden ist.

Eine solche Erscheinung ist in der vorhöfischen Epik noch nicht festzustellen. Die ausschließlich handlungsbezogene Darstellungsweise, wie sie das Nibelungenlied kennt, begegnet in ähnlicher Weise bei Gottfried:

Trist. 13280 ff:

er (Tristan) kam wol balde gerant
bi unde nahe zuo der habe

und kerte do mit listen abe
zeinem busche und bant da vaste
sin ors zuo zeinem aste.

sin swert daz hancter daran ...

Wolfram verwendet wiederholt den Baum als ein für die Handlung benötigtes Requisit und gewinnt durch diese wirklichkeitsnahe Darstellungsweise eine gewisse stilistische Nähe zur Heldenepik:

Parz. 504,14:

ez (daz phert) was gebunden vaste
ze dem schilte an einem aste ...

Willeh. 69,20:

des orses zoum diu linde
begriffen hete vaste ...

Willeh. 138,26:

ungedult dem marcgräven riet,
daz er strichte des orses zoum
vaste an ein ast von ölboum.

In der Folgezeit imitieren manche Dichter diese Möglichkeit. So verfährt schon Wolframs Zeitgenosse Wirnt von Grafenberg (Wig. 9951), danach der Stricker (Daniel 1115 f., 2072 f.); Heinrich von dem Türlin (Crône 11633 ff.; 12370 ff.; 14237 ff.) und auch der Pleier (Garel 18072 ff.).

Im Kudrunlied hat sich ein Rest der Stillehre der "rota Vergiliana" erhalten. Demnach sind Zedern und Lorbeerbäume als Landschaftsrahmen für Krieger und Könige verwendbar. - Sigebant, der König von Irland, sitzt mit seiner Gemahlin unter einer Zeder:

Kudr. 26 ff.:

eines tages Sigebant ûf einer grêden saz.
sin wîp diu kûneginne mit im redete daz
under einem zederboume ...

Die Zeder erscheint noch bei Heinrich von dem Türlin,

im Herzog Ernst B und bei Konrad Fleck:
Crône 15806 ff.:

er spranc vom orse vor daz tor;
sin' ors bant er dâ vor ...
... an einem schoenen boum,
der was edel cederin ...

Herz. Ernst B 2652:

manegen zêder grône
funden sie dar inne stân ...

Flôre und Blanscheffl. 198 f.:

der dritte schoene genuoc
ein zêdrus von' gezierde ...

Der eigentliche abenteuerliche Heldenroman beginnt noch vor 1250 mit dem Doppelepos von Ortnit und Wolfdietrich. Von jetzt an erscheint die Linde immer häufiger als minimalstes topographisches Mittel, mit dem einem Schauplatz Landschaftscharakter verliehen wird. In diesen aufs spärlichste markierten Landschaftsrahmen wird Handlung, genauer gesagt: Begegnung eingelagert.

Diese Funktion nimmt in der Heldenepik auch der locus amoenus ein, so daß man sich die Frage stellen kann, ob hier überhaupt nur ein auf die Linde reduzierter locus amoenus vorliegt. Tatsächlich faßt es Leonid Arbusow so auf: "Schließlich erscheint nebenher in der ma. Epik und Literatur als stilgeschichtliche Abbréviatur eines locus amoenus das 'Viridarium', der baumreiche Schattenort, Baumgarten, und selbst nur noch der schatten spendende Baum - ein kaum mehr kenntliches Trümmerstück bukolischer Landschaftsschilderung als notwendiges episches Versatzstück, als Mittel epischer Markierung der idealtypischen Landschaft ..." ¹⁾

1) Leonid Arbusow: Colores rhetorici, eine Auswahl rhetorischer Figuren und Gemeinplätze, Göttingen 1948, S. 116

Beispiele für diese Markierungstechnik bietet Wolfd. B. Kaiser Ortnit reitet aus, um den Riesen Helle und dessen Frau Runze zu töten:

Wolfd. B 486:

urloup nam er zer vrouwen. dô kêrte er von dan.
er kom ûf einen smalen stic, der truoc in in
den tan,
under ein linden grüene: dô erbeizt er ûf
daz gras,
dâ des risen geverte ze allen zîten was.

Der Dichter beschreibt die Landschaft nicht eigentlich. Er nennt den Kollektivbegriff "tan"; der "smale stic" zeigt dessen Verkehrsferne und Abgelegenheit. Der Platz, an dem Ortnit die Riesen erwartet, wird daraus ausgesondert und durch Linde und Gras topographisch markiert. Der wartende Held steht also nicht im leeren Raum: Der Dichter veranschaulicht den Schauplatz, wenn auch nur mit sparsamsten, zeichenhaften Mitteln; einzig das Epitheton "grüene" könnte man als Ausdruck verweilender Betrachtung deuten, wenn es nicht formelhaft typisierend immer wieder auftauchte.

Dieselbe Technik läßt sich im Wolfd. B noch einmal beobachten: Ein Ritter sucht Wolfdietrich, um ihn vor einem Grafen zu warnen, der ihm den Lohn für seinen Sieg über einige Drachen streitig machen will.

Wolfd. B 755:

nâch Wolfdietrichen kêrte er verre in den tan:
under einer linden grüene vant er den kûenen
man.

Die Linde und die unter ihr sich begegnenden Menschen bilden ein abgeschlossenes Bild; es ist ein Landschaftsrahmen, in den die Begegnung eingebettet ist.

Der Verfasser des Wolfd. B. liebt diese Technik und variiert sie: Kaiser Ortnit kommt unter eine Linde, "diu was gedeget wol". (Wolfd. B. 516) Es ist eine Zauberlinde, wer unter ihr einschläft, schläft drei Tage lang. So ergeht es auch Ortnit. Im Schlaf überrascht ihn ein Lintwurm und trägt ihn fort.

Hin und wieder begegnet statt einer Linde der Kollektivbegriff "boum": Wolfdietrich hört im Wald das Klagen einer Frau, die ein Kind zur Welt bringt. Er eilt herbei und findet sie unter einem Baum: Wolfd. B 848:

dô gienc diu wilde frouwe
undr ein boum ûf ein gras.

Ein ähnliches Beispiel bietet die Virginal: Hildebrant hört im Wald eine klagende Stimme:

Virg. 23,9:

dô sach er beime boume stân
die aller schoensten vrouwen.

Mensch und Baum sind auch hier zu einem Bildkomplex zusammengefügt. Er ist aus seiner Umgebung gleichsam herausgelöst und kann so betrachtet werden. Genau so ist es beim Eckenlied.

Eckenlied 55,4:

ze einer linden er bekan,
dâ vant er einen wunden man
in liehtem wîlgeserwe ...

Der junge Alphart hat weit draußen "ûf der heide" nahezu achtzig Feinde erschlagen. Müde vom Kampf reitet er unter eine Linde.

Alph. 177,3:

eine linden grüne sach der unverzeit.
Alphart der junge gein dem schaten dô reit.
Als Alphart der junge under die linden kam,
den rouch sach er vliegen über den wîten plân.

Noch zweimal kontrastiert der Dichter das statuen-

hafte Bild des unter der Linde auf neue Gegner wartenden Helden zu der Unruhe und wachsenden Ratlosigkeit im Lager Ermenrichs.

Alph. 192:

under die linden grüne hielt er hin zetal

Alph. 204,3:

si swigen alle stille, ir keiner wolt ûf die vart.

dannoch under der linden hielt der junge Alphart.

Begegnung findet in einer durch eine Linde zeichenhaft angedeuteten, fiktiven Örtlichkeit statt. Dieses holzschnittartig einfache Landschaftsbild wird toposhaft immer wieder verwendet, so daß man geradezu von der "Begegnungs-Linde" als Topos epischer Landschaftsmarkierung sprechen könnte.

Im Gefüge des epischen Zusammenhanges finden wir die Markierung durch einen Baum ebenso wie den locus amoenus an handlungsverknüpfenden oder -eröffnenden Nahtstellen, an Wendepunkten des Geschehens, an denen sie "das epische Geschehen durch summarische Bezeichnung der Lokalität verdeutlicht".¹⁾

Mehr als bloße Markierungsfunktion hat eine Linde, der wir abermals im Wolfd. B begegnen. Sie steht in Sichtnähe der Burg Ortnits; wer unter sie tritt, muß mit Ortnit kämpfen (Wolfd. B 351-353):

351 umb die selben linden was ez alsô getân,
daz nieman durch kurzwile getorst dar under gân,
er enwaer durch strîtes willen komen in daz
lant:
also was Wolfdietrich, der küene wigant.

352 ûf der selben linden sunen diu vogelîn.
wie möhte dô sîn fröude groezer gewesen sîn?

1) E. R. Curtius, Europ. Literatur, S. 207

als er die stimme erhörte und den fröuden
richen schal,
dô freute er sich der wunne: dâ sanc wol diu
nähtegal.

353 Dô sanc ietweder vogel sin stimme sunderbaer.
dâ von wart Wolfdietrich in herzen fröudenbaer,
und daz von dem schalle entslief der küene man.
dô kam keiser Ortnit an ein zinnen gân.

Die handlungsauslösende Funktion dieser Linde ist evident: Um Kampf heraufzubeschwören, hat Ortnit sie zum "tabu"-Raum erklärt. Rein erzähltechnisch gesehen, hat diese Linde Motivierungsfunktion. Daneben markiert sie den Schauplatz des Kampfes. Durch ihre Ausstattung mit Vogelgesang steht sie landschaftstypisch in der Mitte zwischen epischer Markierung und locus amoenus.

Auf den ersten Blick mag das Verfahren, einen Baum als Kulisse zur Verdeutlichung des Schauplatzes an Höhe- oder Wendepunkten in die Erzählung einzufügen, als unbedeutendes Stilmerkmal erscheinen. Mit der Übernahme dieser Markierungstechnik jedoch beginnt die Heldenepik, sich an die seit der spätantiken Rhetorik gültige Beschreibungslehre anzupassen. Hier zeigt sich also, in großem Rahmen gesehen, der erste Schritt, den die mhd. Heldenepik in Richtung auf die von der Antike geprägte "europäische Literatur" tut. -

locus amoenus

"Der locus amoenus (Lustort) ist in seinem rhetorisch-poetischen Eigendasein bisher nicht erkannt worden. Und doch bildet er von der Kaiserzeit bis zum 16. Jahrhundert das Hauptmotiv aller Naturschilderung. Es ist ein schöner, beschatteter Naturausschnitt. Sein Minimum an Ausstattung besteht aus einem Baum (oder mehreren Bäumen), einer Wiese und einem Quell oder Bach. Hinzutreten können Vogelgesang und Blumen. Die reichste Ausstattung fügt noch Windhauch hinzu ..." ¹⁾

Der locus amoenus hat, wie Curtius nachgewiesen hat, seine Wurzeln in der Dichtung Theokrits und Vergils. ²⁾ Hier dient er als "inszenierende Staffage für pastorale Dichtung". - Bald jedoch gewinnt er als Gegenstand rhetorischer Ekphrasis Eigenwert. Die jüngere Sophistik der Spätantike überträgt die Sachtopoi der forensischen auf die epideiktische Rhetorik und wendet sie auf die poetische Naturschilderung an. So erscheint der locus amoenus, abgeleitet aus dem Bereich des argumentum a loco, als Topos rhetorisierender Landschaftsbeschreibung schließlich in der mittelalterlichen Poetik und wird, in Musterbeispielen schematisiert und typisiert, den Dichtern für die Landschaftsbeschreibung empfohlen. ³⁾

1) E. R. Curtius, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern 1954, 2. Aufl., S. 202

2) Vgl. dazu Curtius, a. a. O., Kap. 10 "Die Ideallandschaft"

3) Z. B. bei Matthieu von Vendôme, S. 146, § 106 ff, hrsg. von Edmond Faral, Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècles, 1924 (zit. nach Curtius). - Vgl. H. Lausberg, a. a. O., § 247, S. 135; § 382, S. 210 f.; S. 740 ff s. v. locus

In der mittelalterlichen Literatur erfährt der locus amoenus mannigfache Verwendungen und Umgestaltungen; das in seinen Erscheinungsformen immer wieder erkennbare Grundschema weist jedoch darauf hin, daß alle diese Landschaftsbeschreibungen nicht Wirklichkeit abbilden wollen, sondern aus einer jahrhundertealten, von der Rhetorik sanktionierten Tradition zu verstehen sind.

Curtius unterscheidet zwei Grundformen:

- a) "die Verbindung von wildem Wald und locus amoenus zu einer Kontrastharmonie von starker Vitalität. Sie ist nach dem Vorbild des antiken Tempe-Motivs eines der Hauptmotive romanischer höfischer Versromane."¹⁾
- b) "den locus amoenus mit Schloß".²⁾ Das Motiv ist vorgebildet in Kalyptos Grotte.

Beide Variationsformen finden sich auch in der mhd. Heldenepik. Der Terminus "locus amoenus" soll im folgenden jedoch lediglich zur Bezeichnung desjenigen Naturausschnittes reserviert bleiben, der in Verbindung mit wildem Wald eine "Kontrastharmonie" bildet. - Die zweite Grundform dieses Topos', den "locus amoenus mit Schloß", will ich mit dem Ausdruck "Festanger" bezeichnen (vgl. Kap. "Festanger").

Der Überlieferungsweg, auf dem der locus amoenus in die mhd. Epik gelangt, führt über die altfranzösische Epik. Dieser Weg soll hier kurz nachgezeichnet werden.

1) E. R. Curtius, Europ. Literatur, S. 207 f.

2) E. R. Curtius, Rhetor. Naturschild., S. 231

Die stilistische Abhängigkeit der deutschen von der französischen Epik beginnt für die Landschaftsbeschreibung mit dem Einsetzen der mhd. erzählenden weltlichen Dichtung überhaupt, d. h. mit Konrads Rolandslied und dem Alexanderlied des Pfaffen Lamprecht. Der Pfaffe Lamprecht, der Trierer Grenznachbar der Franzosen, wird zum ersten Vermittler der fortgeschrittenen französischen Literatur, indem er das Alexanderlied des Alberich von Besancon übersetzt. Er schildert als erster mhd. Erzähler einen locus amoenus mit dem von der Rhetorik vorgegebenen Inventar (Alexanderl. 5162 ff.): walt, scate, blûmen ûnde gras, scône ouwen, edilir brunnen, grûner clê. - Der entsprechende Teil des Werkes von Alberich ist nicht erhalten, doch dürfen wir bei der Genauigkeit, mit der sich Lamprecht sonst an seine Quelle hält, mit einigem Recht vermuten, daß die altfranzösische Vorlage die entsprechende Schilderung enthalten hat.¹⁾ Demnach würde hier die erste unmittelbare Übernahme des locus amoenus in die mhd. Dichtung vorliegen.

Nach 1190 überträgt Herbort von Fritzlar im Auftrag des Landgrafen Hermann von Thüringen den "Roman de Troye" des Benoit von St. Môre. - Das Urteil des Paris, die folgenreiche Apfelszene, vollzieht sich bei Herbort wie bei Benoit (Troye 3869 ff.) in einem Landschaftsraum, der alle Kennzeichen des locus amoenus aufweist:

liet von Troye 2179 ff.:

Do treip mich hitze vñ sweiz

1) "Wir glauben ihm, daß er sich genau an seine Vorlage gehalten hat ... Es (das Gedicht) wird wenig enthalten haben, das nicht aus Alberich stammt." - H. de Boor, Die deutsche Literatur von Karl dem Großen bis zum Beginn der höfischen Dichtung, München 1960, 4. Aufl., S. 235

Vnder einē kaldē boum
Der kleinē wezzerlin strovm
Hette in vmbe gangē
Er hette breit befangē
Sin schatwe gunde langē
Vber der wezzerline ganc
Ein brune da mittē entspranc
Beide clar vnd kalt
Vber allen den walt
Sine adern klungē ...

Auch in der Schilderung des Amazonenlandes
hält sich Herbolt an seine Vorlage (Benoit, Troye
23314 ff.):

liet von Troye 14337 ff.:
Daz lant ist harte wehe
Dar koment in die frowē
Vf wisen vñ vf owen
Fluzzet da manic bach
Da ist zv minen gut gemach
Luter brüne grune walt
Forest harte wol gestalt
Boume breit vñ lanc
Blumē schin fogel sanc
Vñ wurze maniger leige
Dar kvment in dem meige ...

Mit allen Zügen des locus amoenus stattet
Chrestien de Troyes die wunderbare Quelle im Wald
von Broceliande aus, die zum Ausgangspunkt ritter-
licher "aventure" wird, durch deren Bestehen der
junge Yvain Ruhm und Liebe erlangt.¹⁾ - Hartmann
vom Aue hält sich an die Beschreibung Chrestiens

1) Chrestien de Troyes, Yvain 182 ff.; 699 ff.;
768 ff. - Vgl. M. Stauffer, Der Wald, S. 45 ff.

und verleiht der Landschaft um die Wunderquelle ebenfalls eine aus jahreszeitlichen Wandlungen gelöste, ideale Vollkommenheit:

Iwein 568 ff.:

kalt unde vil reine
ist der selbe brunne
in rüeret regen noch sunne,
nochn trüebent in diu winde.
des schirmet im ein linde,
daz nie man schoener gesach:
diu ist sîn schate und sîn dach
si ist brêit hôch und alsô dic
daz regen noch der sunnen blic
niemer dar durch kumt:
irn schadet der winter noch envrumt
an ir schoene nicht ein hâr.
sine stê geloubet durch daz jâr ...

Die Abwesenheit von Frost, Hitze und unwirtlichen Winden kann sich auf eine Vielzahl von Quellen berufen. Für die frühmittelhochdeutsche Paradiesesschilderung ist sie obligatorisch und dringt in die in wechselnden Zusammenhängen auftauchenden Frühlings-, Garten- und Lustortszenerien mittelalterlicher Dichtungen ein.¹⁾

Die Schilderung des Waldlebens der beiden Liebenden im Roman de Tristan des Thomas von Britanje ist verloren gegangen.²⁾ Ein ziemlich genaues Bild seiner Darstellung läßt sich jedoch aus der norwegischen Tristan Saga³⁾ und aus dem englischen

1) Vgl. R. Gruenter, Der paradisus der Wiener Genesis, Euphorion 49, 1955, 125 f. und die dort verzeichnete Literatur.

2) Roman de Tristan, hrsg. v. G. Bédier, I - II, Paris 1902 - 1905

3) Tristans Saga ok Isondar, hrsg. u. übersetzt von Eugen Koelbing, Heilbronn 1878

Sir Tristrem¹⁾ gewinnen, wie die Arbeiten Bédiers zeigen.²⁾ Schattenspendende Bäume, eine frische Quelle, die aus einem Fels sprudelt, ein kleiner Bach, der eine blumengeschmückte Wiese durchfließt, bilden die Landschaft um die "fossure a la gent amant".³⁾ Die von Thomas aufs höchste sublimierte Liebe spiegelt sich in der Entmaterialisierung und Idealisierung der Waldlandschaft, die zu einem irdischen Paradies wird.⁴⁾

In Übereinstimmung mit Thomas baut auch Gottfried von Straßburg die Landschaft um die Minnegrotte aus den Elementen des locus amoenus auf (16730 ff.: funtanje, frischer küeler brunne, dri linden, liechte bluomen, grüenes gras, vogelgedoene)⁵⁾. Sie ist hier jedoch nicht bloße Folie, nicht bloße Szenerie, vor der sich die Handlung abspielt, sondern die Liebenden stehen zu ihr, ihre Schönheit bewußt genießend, in einem ausgesprochen ästhetischen Verhältnis. Landschaftliche Schönheit wird hier ein vom Menschen bewußt erlebter und erstrebter Wert:

-
- 1) Sir Tristrem, hrsg. von Eugen Koelbing, Heilbronn 1883
 - 2) Bédier, Bd. II, S. 259
 - 3) Vgl. dazu Wolfgang Golther, Tristan und Isolde in den Dichtung des M. A. und der neuen Zeit, Leipzig 1907; Friedr. Ranke, Tristan und Isold, München 1925; Bodo Mergell, Tristan und Isolde, Mainz 1949, S. 99 ff.
 - 4) Vgl. dazu u. zum Folgenden: M. Stauffer, Der Wald, S. 67 ff.; Rainer Gruenter, Daz wunnecliche tal, Euphorion 55, 1961 341 ff.; Herbert Kolb, Der Minnen hus, Euphorion 56, 1962, 229 ff.
 - 5) Vgl. Frederic C. Tubach: The locus amoenus in the Tristan of Gottfried von Straßburg, Neophilologus, 43, 1959, S. 37; Jost Trier, Gottfried von Straßburg, Die Welt als Geschichte, 7, 1941, 72 - 83; Friedrich Ranke, Die Allegorie der Minnegrotte in Gottfrieds Tristan, Schr. d. Königsb. Gel. Gesell, Geisteswiss. Kl. Jg. 2, H. 2, Berlin 1925

16754 ouge und ore haeten da
 weide und wunne beide:
 daz ouge sine weide,
 daz ore sine wunne.

Dennoch gewinnt die so in objektive Distanz gerückte Landschaft keinen Eigenwert. Ihre Funktion besteht darin, das Erleben des Menschen zu spiegeln. Der Mensch projiziert seine Innerlichkeit, sein Erleben, seine Daseinsfreude in seine Umwelt hinein; sie wirft es reflektierend auf ihn zurück:

17354 galander unde nahtegal
 die begunden organieren,
 ir gesinde saluieren;
 die gruozen ie genote
 Tristanden unde Isote ...

17362 manegem stüezen vogeline
 dem waren si da willekomen.
 si haeten sich alle an genomen
 eine wunnecliche unmuoze
 den gelieben zwein ze gruoze ...

17374 sie enpfie der küele brunne,
 der gegen ir ougen schone spranc ...
 ... er runete suoze
 den gelieben ze gruoze ...

17387 die bluomen, daz ingrüene gras
 und allez daz da blüende was,
 daz lachet allez gegen in ...

Im Mittelpunkt der Welt steht auch hier der Mensch; die Natur ist auf ihn hingeordnet. Aus der Empfindung des Menschen empfängt sie ihren Sinn und ihren Wert. Tristan und Isolde finden hier den Widerhall, den die Gesellschaft ihnen versagt. Bäume, Blumen, Vögel und Quell treten als höfisches "ingesinde" auf. Die überlieferten *deliciae* des Lustortes werden

zu erotischen Partnern.¹⁾ In dieser Allegorisierung der *deliciae* zum "ingesinde" dürfen wir einen eigenen künstlerischen Einfall Gottfrieds sehen.²⁾

In diesem Ort seliger Entrückung und wunderbarer Erhaltung schafft Gottfried eine irreale Welt, die "neben der realen künstlich aufgebaut wird und in ihrer idealen Schönheit und Immaterialität eine Welt der nicht zu verwirklichenden Sehnsucht darstellt, die hoch über aller Wirklichkeit steht."³⁾

Die Beispiele mögen als Markierung des Traditionsweges, auf dem der *locus amoenus* in die mhd. Epik gelangt, genügen. Von jetzt ab verbreitet er sich in der höfischen Epik immer mehr.⁴⁾ Schließlich greift er auch auf die Heldenepik über.

Ich finde in den Heldenepen nur sechs *loci amoeni*. Ich beginne beim Wolfdietrich B:

1) Auf der Suche nach seiner Frau Sigminne, die von einem alten Zauberer namens Drasian entführt worden ist, gelangt Wolfdietrich inmitten tiefer Wildnis an eine Linde:

Wolfd. B 425:

Vor dem selben steine vant er ein linden stân:
dâ bi sô lac ein mermel, der was vil wunnesam,

1) R. Gruenter, *Daz wunnecliche tal*, a.a.O., S. 347 f.

2) Ebda., S. 357

3) M. Stauffer, *Der Wald*, S. 72

4) W. v. Grafenberg, Wig. 634 ff., 2016 ff.; Ulr. v. Zatzikhofen, Lanz. 3884 ff., 4746 ff.; Konr. Fleck, Flore 163 ff.; R. v. Ems, Willeh. 8812; K. v. Würzburg, Engelh. 5226 ff., 5322 ff.; Trojanerkr. 9598 ff., 15710 ff., 16498 ff., 18830 ff.; Part. 11084 ff., 13272 ff.

dar under was ein ursprunc, und guoter wur-
zen vil.

dar zuo legt er sich slâfen: der smac was
sines herzen spil.

Der Dichter schildert einen Landschaftsaus-
schnitt, der durch die Adverbialbestimmung "vor dem
selben steine" auf seine nächste Umgebung bezogen
und in sie eingepaßt wird. - Kernworte der Beschrei-
bung sind die Substantive "linde", "mermel", "ur-
sprunc", "wurzen", "smac". Der locus amoenus wird
durch Addition der Einzelelemente aufgebaut: Seine
Schönheit wird quantitativ, nicht qualitativ dar-
gestellt. Die Linde ist der wichtigste und daher
oft zuerst genannte Bestandteil des locus amoenus.
Das Duft-Motiv, gewöhnlich "bluomen" oder "klê"
zugeordnet, ist hier den mit blassem Gattungs-
begriff bezeichneten "wurzen" beigelegt; es ist
außerdem der einzige ausdrücklich auf den Menschen
bezogene ästhetische Reiz dieser Landschaft, der
seine psychologische Entsprechung bei Wolfdietrich
findet: "der smac was sines herzen spil".

Die Erwähnung des "wunnesamen mermels" weckt
südlich-antike Assoziationen. Wir müssen ihn als
Beschreibungsrelikt auffassen, das der Dichter aus
höfischen Darstellungen übernommen hat. Gemeint
ist damit wohl ein Marmorbecken, in dem das Wasser
des Quells aufgefangen wird:

Strickers Daniel 2405 ff:

ein troc von marmelsteine
gezieret ûzer mâzen wol
der stuont dar under dez wazzers vol.

Ulrichs Lanzelet 3895 ff:

... vliuzet der brunne in ein vaz:
ein edel marmel ist daz.

Hartmanns Iwein 581 ff:

und ob dem brunne stêt ein
harte zierlicher stein
undersatz mit vieren
marmelinen tieren ...

Im Rolandslied dient ein solcher Marmorstein als
Sitzgelegenheit:

Roland 397 ff:

der kuoninc wart gewar
da ein ole boum den scate bar
dar under gesaz er eine
ûf einem marmilsteine ...

Die unanschauliche, schematische Starre der Beschreibung kommt besonders in den Verben zum Vorschein ("stân", "ligen", "wesen"), die rein zuständlichen Aussagewert haben. Auch die Adjektive ("wunnesam", "guot") sind von allgemeiner Art, Farbadjektive und damit jede koloristische Auflockerung fehlen überhaupt. - Die Konjunktionen "dâ bi" und "dar under" schaffen im Kleinen zwar eine gewisse Ordnung unter den Bestandteilen des locus amoenus, heben jedoch die unräumliche Flächigkeit des Bildes keineswegs auf.

2) Ein weiterer locus amoenus findet sich im Wolfd.

A: Nachdem Wolfdietrich seine elf Dienstmannen in der von seinen Brüdern und dem ungetreuen Sabene belagerten Burg zurückgelassen hat, um bei Kaiser Ortnit Hilfe zu holen, reitet er fünf Tage lang durch die Wildnis. Endlich gelangt er ans Meer.

"Ganz außergewöhnlich und mit starken hyperbolischen Elementen ausgestattet ist die Veranschaulichung der Meeresbrandung, die Wolfdietrich aus der Ferne hört."¹⁾

1) Hans Trautmann, Das visuelle und akustische Moment im mhd. Volksepos, Diss. Göttingen 1917, S. 89

Erst glaubt er, eine ungeheure Stimme zu vernehmen, die Berg und Tal erschallen macht und sich im Echo wiedergibt, dann schreien darin Lucifer und alle seine Kinder, und schließlich löst sich alles in den Worten:

Wolfd. A 465:

die ungefüegen helle und die tiuvel die er
dâ vant,
die wârn des meres ûnde und sluogen an die
steinwant.

Fallend und strauchelnd gelangt der erschöpfte
Wolfdietrich an den ebenen Meeresstrand. Dann
heißt es

(Wolfd. A 466,3 - 467,1):

dâ stuont ein grüene linde, dar under ein
anger was:
im gienc unz an die gûrtel die bluomen und
daz gras.
ez gap gesmac vil süezen die rôsen und der klê.

Auch hier wird die Linde zuerst genannt. Sie ist die gestaltgebende Komponente des Landschaftsbildes, um welche die anderen Bestandteile gruppiert werden. Ihre kompositorische "Hegemonie" erhellt daraus, daß der Anger ihrem "Führungsanspruch" subordiniert wird: Er liegt unter der Linde. Das Bild verliert dadurch an plastischer Tiefe, es erhält einen Zug ins Vertikale.¹⁾ Ausdruck natürlichen Ordnungsverhältnisses wäre es, wenn umgekehrt die Linde auf der breiten Fläche des Angers stünde, wie es z. B. in der Virginal der Fall ist:

1) Zum Laubanger vgl. Jost Trier: Venus, Etymologien um das Futterlaub, Münst. Forsch. 15, Köln-Graz 1963, S. 23 ff.

Virg. 190:

vor der burc ein anger was
darûfe stuont ein linde ...

Besonders deutlich wird der Stilisierungswille des Dichters dann, wenn dem Anger noch das Epitheton "breit" zugeordnet wird (z. B. Ortn. 84,1). An dieser auf die Linde hin stilisierten Komposition wird, scheint mir, die wirklichkeitsferne, rein literarische Existenz der dargestellten Landschaft augenscheinlich.

Der Anger zeichnet sich mehr durch Üppigkeit der Vegetation als durch Schönheit aus: Gras und Blumen reichen Wolfdietrich bis zum Gürtel. Neben diesem optischen Moment erscheint das den Rosen und dem Klee zugeordnete traditionelle Duft-Motiv.

Die in der Beschreibung verwendeten Adjektive "grünen" - es typisiert den visuellen Eindruck des Laubdaches der Linde - und "süeze", auf "gesmac" bezogen, sind stehende Attribute. "'grünen' ist überhaupt die Lieblingsfarbe des Heldenepos".¹⁾ "Diese Beiwörter (grünen, breit u. a.) sind nicht eigentlich schmückend, sondern, so könnte man wohl sagen, wesentlich. Sie sind mit dem Wort, dem sie zugehören, zu einem unlösbaren Begriff belebend und verschönernd verbunden."²⁾

Auch hier baut der Dichter den locus amoenus durch Aufzählung seiner Bestandteile auf, die er ohne genaue perspektivisch-räumliche Ordnung nebeneinander stellt. "Naturschönheit kommt durch Addition

1) H. Trautmann, a. a. O., S. 75

2) Ludwig Schneider: Die Naturdichtung des deutschen Minnesanges, Neue deutsche Forschungen, Abt. Deutsche Philologie, Bd. 6, hrsg. Jost Trier, Berlin 1938, S. 31

von Einzelgegenständen zustande."¹⁾ Das isolierte Fürsichsein der Einzelteile gewinnt grammatisch-stilistischen Ausdruck in der Parataxe: "linde" und "anger" regieren eigenständig ein Prädikat; "bluomen" und "gras", "rôsen" und "klê" erhalten zeugmatisch dasselbe Prädikat und sind damit selbständige Aussageträger. Weiterhin ist jede Kompositionsgruppe syntaktisch jeweils in einem Vers eingelagert; die Verse stehen unverbunden nebeneinander, die Verben, durch Konjunktionen oder Pronomen gedeckt, an der Spitze.

Die Beschreibung wird durch das Farbadjektiv "grûen" und durch die koloristische Opposition von "bluomen und gras" und "rôsen und der klê" ästhetisch aufgelockert.

In diesen drei Beschreibungszeilen ist das Geschehen um Wolfdietrich, das bisher im Vordergrund stand, zurückgedrängt durch das Verweilen des Dichters beim Schauplatz. Gleich darauf jedoch bricht die Realwelt mit Not, Hunger, Sorge und Todesbedrohung in die Idealwelt ein:

Wolfd. A 467,3

swie halt ez mir ergê,
got hât mînem rosse weide alhie beschert:
mir ist vil destê sanfter, daz ez sich ernert.

Klee und Gras, Rosen und andere Blumen, gerade noch Objekt idealisierender Beschreibung, werden in das Nutzungsbedürfnis des um sein Pferd sich sorgenden Wolfdietrich einbezogen, werden zum Objekt tierischer Freßlust. - Isidor hatte aus dem "amoena loca" die Nutzung ausdrücklich verbannt: loca solius voluptatis plena unde nullus fructus

exsolvitur.¹⁾ Nicht weniger deutlich wiederholt das Hrabanus Maurus: Amoena loca ... quasi amunia, hoc est, sine fructu, unde nullus fructus exsolvitur.²⁾ - Beide stützen sich in ihren Angaben auf den Aeneis - Kommentar des Servius: Die amoena loca, amoena virecta, heißt es da, dienen nur der Lust und der Liebe; sie lieferten keinen Ertrag (V, 734; VI, 638). Aber Servius, Isidor und Hraban haben mit diesen Feststellungen nur sehr beschränkt recht.³⁾ Nutzungsmomente dürfen aus dem locus amoenus nicht unbedingt ausgeschlossen werden: Das zeigt die Freude Wolfdietrichs darüber, daß sein Pferd hier gute Weide findet. Zu den Nutzungsformen gehört jedoch nicht nur die Gras- oder Krautweide, sondern in noch stärkerem Maße das Laubraufen und Laubschneiteln. Auch diese Tätigkeiten verschweigen die mhd. Epiker nicht: In der "Crône" Heinrichs von dem Türlin bricht Kei Zweige vom Baum, um damit seinem Maultier, das vom langen Ritt erschöpft ist, die Schweißflocken abzuwischen:

Crône 12806 ff:

Er kam an ein eben,
Reht disem tal eneben,
Dâ schein heiz diu sunne,
Und vant dâ einen brunne
Luter unde gesunden,
Dâ hete sich umbe gewunden
Ein schoener breiter sevenboum,
Und hât im einen schoenen rûm

1) Isidor von Sevilla, Etym., PL 82, 635

2) Hrab. Maur., De universo, PL 111, 371

3) Vgl. Jost Trier, Venus, Etymologien um das Futterlaub, Münsterische Forschungen 15, Köln-Graz 1963, S. 36

Also verre gereicht sin flûm.
Keii bi dem brunnen erbeizt;
Sin mûl was ersweizt:
Dem nam er den satel abe;
Dâ er in der Gnâden habe
Nâch der vreise hâte gelendet,
Er wânde hân verendet
Hie allez sin ungemach.
Der este er von dem boume brach
Und begie sinen mûl wol,
Als man müeden orsen tuon sol,
Mit wûschen und mit strîchen,
Daz ime gar muoste entswîchen
Diu müede, und bereit wart,
Als er vil lange waere gespart;
Und liez in trinken dar nâch.

Bei Berthold von Holle erscheint - auch hier im scheinbar wirklichkeitsfernen Bereich des locus amoenus - die Laubfütterung. Ein Knecht bindet das Pferd seines Herrn an einen Baum und bricht sogleich belaubte Zweige ab, um es damit zu füttern:

Dêmantîn 8285 ff.:

doch muste he blîben dorch nôt
in dem walde dô di âbent quam
und der tag ein ende nam.
ein wazzir lûter unde clâr
daz irsach di vorste dâr.
he sprach 'hîr wol wî rûge phlegin'.
von dem rosse saz di werde degin.
die knecht was snellichin komen
und hete daz von om genomen.
an einen boim he iz gebant.
he hatte om wunnen alzuhant
dâr iz sich met generete,
dâr zû sich hungirs werete.

"gewinnen ist von Haus aus ein Verbum der Laub-
ernte. Aus dieser Urlage entfaltet sich alles, was
gewinnen (winnen) an Bedeutung zeigt und je gezeigt
hat ... Das Praefix trägt den Zug des die Rupfmühe
abschließenden Erfolges, der stammhafte Bestandteil,
das angreifende, reißende Drauflosgehn, das mit
den Händen Dreinfahren, Abbrechen, raffende Packen
(später das Hacken, Schneiden oder Mähen) und das
von alledem nicht zu trennende Verletzen oder Ver-
wunden. Die Gesamtsituation gibt das her, enthält
es notwendig, ist ohne dies alles nicht vorstell-
bar".¹⁾ - In der Tätigkeit des "Gewinnens" öffnet
sich hier für einen kurzen Augenblick der sonst
verdeckte Raum der Arbeit, der Befriedigung lebens-
notwendiger Bedürfnisse. Das Pferd anzubinden,
Laubzweige zu brechen, um sie zu verfüttern, das
alles gehört zu den Obliegenheiten des Knechtes,
von denen der Herr kaum berührt werden darf. Der
zuvorkommende Diensteifer des Knechtes, aber auch
wohl das Bestreben des Dichters, diesen wirtschafts-
nahen Raum notwendiger Arbeit möglichst rasch wie-
der zu verdecken, wird an dem Wechsel von Imperfekt
und Plusquamperfekt ebenso deutlich wie an den
Adverbialbestimmungen "snellfichin" und "alzuhant".

Einen weiteren Beleg für das Laubbrechen zu Füt-
terungszwecken und einen weiteren Beweis dafür,
wie gering der Abstand zwischen der zweck- und
nutzungsbestimmten Realität und der überhöhten,
arbeitsfernen poetischen Sphäre sein kann, bietet
das Eckenlied. - Dietrich, im Kampf mit Ecke, den
er getötet hat, verwundet, trifft im Wald eine
"vrouwe", die von Eckes Bruder Vasolt mit Hunden
verfolgt wird. Vasolt, der von dem Tod seines Bru-
ders noch nichts weiß, läßt Dietrich mit dieser

1) Josef Trier, Venus, Kap. gewinnen, S. 120 f.

Frau fortschreiten. Die Fremde behandelt Dietrichs Wunden und stillt den Hunger seines Pferdes mit Laub und Gras.

Eckenzl. 175,1:

Sî gie dâ er sîn ors gebant:
bî einem boume sî daz vant.
des leben daz was herte.
sî brach im loup und dar zuo gras
und swaz ir dâ ze vinden was,
unz daz sî ez ernerte ...

Laubschneiteln, Laubbrechen oder Laubraufen, auf Ertrag und Nutzung zielende Wirtschaftsformen, lassen durch das literarisch überhöhte, durch lange Tradition fixierte Bild des locus amoenus die ihm zugrunde liegende Realitätsbasis hindurchschimmern: den auf Laub wie auf Grasheu genutzten Laubanger.¹⁾

"Das Lauben aber (allein oder im Verein mit dem Laubraufen der Tiere selbst) ist genau das Geschehen, das zu den Gestalten führt, die für den locus amoenus kennzeichnend sind, zum Einzelbaum auf weiter Grasfläche, zur Baumgruppe, zur ungreifbar plastischen Konfiguration schattenspendenden Buschwerks, zu raumaufschließenden Markierungspunkten, allenfalls zum lockeren Hain. Was in der Dichtung als Mindestbestand des locus amoenus immer wieder hervortritt, ist das Ergebnis des Zusammenspiels natürlicher Kräfte mit menschlichem Tun."²⁾

Dieser Blick auf den außerliterarischen, auf Bewirtschaftung und Nutzung angelegten Wirklichkeitsbestand, der Blick auf den Laubanger, ermöglicht es, der "Kontrastharmonie" von wildem Wald und dem enklaveartig davon umschlossenen Lustort

1) Vgl. J. Trier, Venus, S. 23 ff.

2) J. Trier, Venus, S. 37

eine gänzlich neue Perspektive abzugewinnen.¹⁾ - In bescheidenem Umfang hat sich der Laubanger bis heute auf der Insel Gotland gehalten. Er bildet "Zellen des Humanen in einer wilderen, umgeformteren und umfangreicheren ihn einschließenden Umgebung. In dieser Umgebung ist und war der Kiefernwald (skog) herrschend. Er ist über weite Strecken beweidet und heißt dann gotl. hage. Die Beweidung läßt kein Laub aufkommen, während umgekehrt im Anger (gotl. änge) möglichst kein Nadelwald geduldet wird. Die Grenze ist und war stets scharf ... Eine Verwechslung zwischen änge und hage ist unmöglich."²⁾ - Die gotländischen Verhältnisse sind Reste, die dort zu sehenden Bilder waren ehemals weiter und fast überall in Europa anzutreffen. Mit Recht weist Trier darauf hin, daß auch die glücklichste dichterische Prägung ohne ständige Verjüngung in der Berührung mit dem alltäglichen Dasein kein so langes Leben hätte führen können, wie der locus amoenus es getan hat.³⁾

3) Die früheste und zugleich ausführlichste Darstellung eines locus amoenus finde ich in den Dietrich-Epen im Ortnit, dazu gleich in zweifacher Ausführung.

a) Ortnit will in den Wald, um "âventiure" zu bestehen. Als er aufbricht, schenkt ihm seine Mutter einen Zauberring, mit dessen Hilfe er "âventiure" finden kann; zugleich beschreibt sie ihm den Ort, an dem das geschehen soll (Ortn. 83 - 84):

83 Sô dâ von Garte rîtest, so kêr zer lenken hant
über ronen und über gebirge neben der steinwant

1) Ebenda, S. 36 - 37

2) Ebenda, S. 30

3) Ebenda, S. 36

und warte wâ ein linde under dem gebirge stê
und ûz der steinwende ein küeler brunne gê.

- 84 Diu linde diu ist grüene, dar under ein anger
breit.
fünf hundert rittemschöne diu linde schate
treit.
kumstu under die linden, sô muost dû mir des
jehen.
solt dû âventiure vinden, daz muoz aldâ ge-
schehen.

Die Adverbialbestimmung "under dem gebirge" lagert auch hier den locus amoenus in seine unmittelbare Umgebung ein. Der wiederholte Gebrauch dieser Ortsbestimmung (Wolfd. B 425,1; Ortn. 90,1) weist darauf hin, daß das Gebirge oder die "steinwant", vor der die Linde steht, als Kontrastmotiv die Schönheit des locus amoenus steigern soll. Lustort und Wildnis werden zu einem Ganzen, einer "Kontrastharmonie" verschmolzen. - Auch hier ist die Linde markantestes Kennzeichen des locus amoenus und damit kompositionsbestimmendes Element. Zum erstenmal ist ihr das Schatten-Motiv beigelegt, das ebenso wie der kühlende Quell, die südliche Heimat dieses Landschaftstopos' kenntlich macht. Es erscheint in der immer wieder gebrauchten Hyperbel "fünf hundert ritten schöne diu linde schate treit", die die Größe des Laubdaches der Linde typisiert.

Die Beschreibung ist aufgebaut durch Addition von Natursegmenten: "linde" und "gebirge", "steinwende" und "brunnen", "linde" und "anger" sind jeweils durch Präpositionen aufeinander bezogen und bilden so Kompositionsgruppen.

b) Mit dem Zauberring seiner Mutter ausgestattet, reitet Ortnit in die Wildnis und gelangt an den von ihr bezeichneten Ort (Ortn. 88 - 92):

- 88 Dô kom er in ein ouwe neben dem Gartese.
dâ sprungen ûf der heide bloumen und der klê.
die vogele schöne sungen, dô hôrte er sîezen dôz.
die naht het er gewachet, dez rîdens in verdrôz.
- 89 Diu sunne gegen dem morgen durch diu wolken
schein.
dô beschouwete er vil dicke daz golt und den
stein.
dô vant er über anger daz grüne gras geweten:
er sach mit kleinen vîezen ein smalez phat
getreten.
- 90 Dem selben phat er volgte under die steinwant,
dâ er den küelen brunnen und ouch die linde vant.
er sach die grünen heide und ouch der linden
ast.
si het ouch ûf ir rîse vil manegen werden gast.
- 91 Die vogele schöne sungen vil lûte wider strîf.
'ich waen, ich rîte rehte' sprach der kûnec
Ortnit.
dô erbeizte er von dem rosse und zôch ez an
der hant.
dô freute sich sîn herze, dâ er die linden vant.
- 92 Die linden schowet er lange, er lachete unde
sprach
'daz wizze got von himele, dû bist ein schoenez
dach.
ez gie von einem boume nie sô sîezer wint'.
dô luogte er under d' este, er sach ein klei-
nez kint.

Die Strophe 88 gilt noch nicht dem eigentlichen locus amoenus, sondern einer in dessen Nähe gelegenen "ouwe" am Gardasee. - Sie bietet optische und akustische Reize: die koloristisch zum Klee kontrastierenden Blumen, die zudem mit ihrem anschauungsträchtigen Prädikat "sprungen" ein lebhaftes Bewegungsmoment in die Beschreibung bringen, und die Vögel, die "süezen dôz" ertönen lassen.

Mit einem kapriziösen Mittel leitet der Dichter über zur Beschreibung des eigentlichen locus amoenus: Ortnit findet im Grase einen schmalen Pfad, dem er folgt und auf dem er so Brunnen und Linde findet. Die rein additive Beschreibungstechnik, die Landschaftselemente beziehungslos nebeneinander stellt, wird hier aufgegeben. Die Bestandteile der Landschaft werden hier vielmehr mit den Handlungsvollzügen Ortnits verknüpft und erscheinen als Reflexe seiner Sinneswahrnehmungen: Die Wahrnehmungsfolge des Menschen schafft also erst die Verbindung der Natursegmente. Besonders die altertümlich ohne Artikel gebrauchte Präpositionalwendung "über anger" öffnet räumliche Dimensionen. Mit dieser Art der Wegschilderung, der allmählichen Veränderung des Naturhintergrundes beginnt auch in der Heldenepik die Auflösung der statischen Landschaft, die schon bei Wolfram einsetzt.¹⁾

Es erscheinen die bekannten Elemente des locus amoenus mit ihren typischen Adjektiven: "küeler brunnen", "linde", "grüene heide". Die Linde hat zugleich mit der Auflösung des statischen Landschaftsbildes ihre kompositorisch dominierende Geltung verloren: sie erscheint erst an zweiter

1) Vgl. Brinkmann, Wesen und Form, S. 127

Stelle nach "brunnen" (90,2). In der folgenden Zeile wird der Gesang der Vögel mit dem Wettstreit-Motiv - diesem Topos begegnen wir hier zum erstenmal - in die Beschreibung eingefügt.

Die optische und akustische Lieblichkeit des Ortes wird durch das Duft-Motiv vervollständigt, das in superlativisch gesteigerter Vollkommenheit dem Idealcharakter der Landschaft angemessen ist. Außerdem wird die in Strophe 84,2 ausgesprochene Schatten-Funktion der Linde durch die Wendung "dû bist ein schoenez dach" nochmals betont. - Auch im zweiten Teil der Beschreibung wird landschaftliche Schönheit durch die Wahrnehmung Ortnits reflektiert.

4) Bei der Beschreibung des locus amoenus im Ortnit war der Beginn der Auflösung der statischen Landschaft festzustellen. Dieser Prozeß beginnt schon im Nibelungenlied. In den später verfaßten Dietrich-Epen finden sich nur noch zwei loca amoena, und zwar im Eckenlied und im Wolfdietrich D. In beiden Fällen ist hier die bisher in sich festgefügte, eigenwertig in die Handlungsschilderung eingelagerte Landschaftsbeschreibung zerstört worden.

a) Dietrich hat Ecke geschlagen und reitet fort:

Eckenl. 151,2

er reit al durch ein ouwen
dâ vant der wunderküene man
bî einem brunnen wünnesan
slâfende eine vrouwen.
diu was sô minneclîch gestalt:
ir kunde niht gelîchen
und was zem brunnen durch den walt
geslîchen sicherlîchen.

der stuont undr einer linden breit.

Wir haben einen auf seine Grundbestandteile ("ouwe", "brunnen", "linde") reduzierten locus amoenus vor uns. Das aus dem Wolfd. B, aus Wolfd. A und der ersten Beschreibung im Ortnit bekannte, auf die Linde als dominierende Komponente gerichtete Ordnungsprinzip der Beschreibung hat hier keine Gültigkeit mehr. Hier erscheint die Linde zuletzt. Der Grund dafür liegt darin, daß hier zwei Beschreibungsgegenstände konkurrieren: die schöne Dame und der Ort, an dem sie sich befindet. Der Dichter gibt der Dame, dem "Gegenstand" aus höfischer Lebenssphäre, den Vorzug. Aus den Trümmern des locus amoenus baut er die Kulisse, den landschaftlichen Hintergrund um sie auf.

b) Die Auflösung des locus amoenus durch den Primat der Handlung wird besonders im Nibelungenlied deutlich.¹⁾ Hier bildet der locus amoenus den Landschaftsraum, in dem Siegfried erschlagen wird. Auch er liegt am Fuße eines Gebirges (970,3) und besteht nur noch aus den Grundbestandteilen "brunnen"²⁾, "linde"³⁾, "bloumen"⁴⁾ und "klê"⁵⁾. Der literarisch tradierte, festgefügte Topos wird hier nicht mehr nach den Regeln rhetorischer Ekphrasis dargestellt, sondern seine Einzelbestandteile werden dann genannt, wenn die Handlung es erfordert: Hagen nennt den Helden den Brunnen, damit sie dort ihren Durst stillen können (969,2; 970,3), oder der

1) Vgl. Friedrich Panzer, Das Nibelungenlied, Entstehung und Gestalt, Stuttgart 1955, S. 196 f.

2) Nib. 969,2; 970,3; 973,3; 976,4; 977,4; 978,2; 979,1; 981,1; 983,1; 984,3.

3) Nib. 972,1; 977,3.

4) Nib. 988,1; 998,1.

5) Nib. 976,3.

der Quell erscheint als Ziel des Wettlaufes (973,2; 976,4; 977,4). Siegfried legt dort seinen Schild nieder (978,2) wird, über die Quelle gebeugt, von Hagens Mordwaffe getroffen (981,1) und springt auf, um sich zu rächen (983,1). - Die Tatsache, daß wir es hier mit den Trümmern des locus amoenus und nicht etwa mit einer realistischen Landschaftsschilderung zu tun haben, wird dadurch deutlich, daß die Linde mit bestimmtem Artikel eingeführt wird (972,1).¹⁾ Der Dichter setzt das Wissen um diesen Baum und um den Landschaftstopos voraus. - Obwohl der locus amoenus des Nibelungenliedes zeitlich der erste der mhd. Heldenepik ist, ist er - stilgeschichtlich gesehen - schon ein Spätprodukt: Er hat keinen eigenen Beschreibungswert mehr, sondern seine Trümmer werden von der Handlung absorbiert und funktionalisiert. -

c) Ein ähnlicher Vorgang läßt sich im Wolfd. D., der um 1300 bearbeiteten alemannischen Fassung des Wolfdietrich-Stoffes, beobachten. - Wolfdietrich und seine Gesellen sind auf "âventiure" geritten. Im tiefen Wald rastet man:

Wolfd. D IV 1 - 3:

- 1 des selben tages früeje diu sunne lûter schein
die edelen hergesellen wurden des einein,
sie riten über ein brunnen, der in dem walde was.
dô wurden schier die werden an ganzen fröuden laz.
- 2 sie wolten âne sorge dâ geruowet hân
und leiten ir gesmide nider ûf den plân.
ûf einen anger grüne in dem walde breit

1) Panzer (a. a. O. S 449) nimmt daran Anstoß. - De Boor, Das Nibelungenlied, Wiesb. 1961, Anm. z. Str. 972: "Der Brunnen liegt formelhaf unter einer Linde, dem Lieblingsbaum mhd. Lyrik."

über einen brunnen küele sâzen die helde vil
gemeit.

- 3 An al' eine, ûf mîn triuwe, der helt Wolfdietrich
behielt an sinem lîbe sîn gesmîde wunnenclîch.
diu marc sie gehaften zuo der linden breit
zesamene sie gesâzen die helde vil gemeit.

Wie im Eckenlied und im Nibelungenlied ist auch dieser locus amoenus auf seine Grundbestandteile reduziert, die sämtlich als adverbiale Bestimmungen, also der Handlung untergeordnet, erscheinen. Unbekümmert zerschlägt auch hier der Dichter das durch lange literarische Tradition bestimmte, festgefügte Bild idealer Landschaft, um mit dessen Trümmern den Schauplatz der "âventiure" landschaftlich auszustaffieren. Daß es sich tatsächlich um Restbestände des locus amoenus handelt, verraten die Adjektive "breit" und "küele" - sie stammen aus dessen Schatten- und Kühlungsmotiv. Seine Motive werden ganz selbstverständlich als vorgegebenes Material betrachtet, um dem Handlungsraum Landschaftskulisse zu verleihen. Die Linde führt der Dichter auch hier mit bestimmtem Artikel ein (3,3). In seiner und der Hörer Vorstellung muß sie also auch hier zu der bisher beschriebenen Darstellung fraglos dazugehören. Hier hat sie allerdings nicht mehr die Aufgabe, als Mittelpunkt des locus amoenus auf ihren Zweigen singende Vöglein zu tragen, sondern hier binden die Helden ihre Pferde daran fest. - Einen bewußten künstlerischen Willen, aus den vorgegebenen Motiven des traditionellen Bild der Ideallandschaft aufzubauen, hat dieser Dichter wohl nicht mehr. Es kommt ihm auf die Handlung, aufs Erzählen an, nicht aufs Beschreiben. Den Landschaftshintergrund evoziert er mit den Trümmern des locus amoenus.

5) Der locus amoenus, das Hauptmotiv aller Landschaftsschilderung von der römischen Kaiserzeit bis zum 16. Jahrhundert, läßt sich, wie wir sahen, auch in der Heldenepik feststellen.

Trotz seiner literarischen Fixierung und Vorgegebenheit bleibt er dem Gestaltungswillen und der Darstellungskraft des Dichters unterworfen. Es bleiben so Ungleichmäßigkeiten der Gestaltung, weil Gradhöhe und Richtung der dichterischen Begabung und des künstlerischen Willens verschieden sind.¹⁾ Solche Ungleichmäßigkeiten lassen sich auch in den Heldenepen aufweisen.

Wir können drei stilgeschichtliche Gestaltungsstufen des locus amoenus der Heldenepik unterscheiden:

a) den statischen locus amoenus mit geringem Inventar. Beispiele bieten Wolfd. A und B. Beide sind in rein additiver Technik aufgebaut. Dabei bleibt B schwach im Ausdrucksgehalt der Verben und ohne koloristische Auflockerung. Additionstechnik und Statik wahrt auch die Fassung A, jedoch bringen Farbkontraste ästhetische Bewegung in das Bild. Die Kompositionsmitte bildet die Linde.

b) Die Auflösung des statischen locus amoenus im Ortnit. Die reine Additionstechnik ist von Wegschilderung und Reflektierung der Landschaftselemente durch menschliche Sinneswahrnehmung abgelöst. Statik weicht so der Bewegung. Die Linde ist nicht mehr

1) Vgl. Brinkmann, Wesen und Form, S. 177

das kompositionsbestimmende Element.

c) den r u i n ö s e n l o c u s a m o e -
n u s . Die Trümmer des zerschlagenen Topos' mar-
kieren den Schauplatz der Handlung. Sie haben nur
noch funktionalen Wert (Wolfdietrich D, Nibelungen-
lied). Im Eckenlied verliert der Landschaftstopos
seinen Eigenwert, weil der Beschreibungswille des
Dichters sich höfischen Gegenständen zuwendet.

6) Der locus amoenus repräsentiert nicht e i n e
Landschaft, sondern die I d e a l l a n d s c h a f t . In
den Heldenepen dringt jedoch in ihre objektive Ide-
alität die Alltagswelt mit ihren Bedürfnissen und
Sorgen ein; die "Äventiure" umschließt hier den
landschaftlichen Idealraum und fließt in ihn ein.
- So erregt die üppige Vegetation des locus amoe-
nus im Wolfd. A (465) die Freude Wolfdietrichs
nicht wegen ihrer Schönheit, sondern deshalb, weil
sein Pferd hier gute Weide findet: Die Elemente
idealer Landschaft fallen primitiv-animistischen
Bedürfnissen zum Opfer, verfallen der Sorge, der
Not, verfallen der Nutzbarkeit. Der sonst verdeck-
te Realitätshintergrund des locus amoenus, der
Laubanger, wird daran sichtbar, daß hier Laub ge-
brochen oder gerupft wird, um das Pferd damit zu
füttern. Solche Vorgänge wären z. B. in Gottfrieds
"erotischem Jenseits", in der Landschaft um die
Minnegrotte, unmöglich. Im Heldenepos haben jedoch
auch derartig wirtschaftsnahe Züge ihren Platz.

Ebenso ist es im Nibelungenlied und im Wolfd.
D. Auch hier spielt sich realer Lebensvollzug
zwischen den Trümmern des locus amoenus ab: Die
Tatsache, daß die Linde nur noch dazu da ist, um
an ihr die Pferde festzubinden, kennzeichnet diesen
"Säkularisations"-Prozeß ganz deutlich. Die Erleb-

niswelt des Heldenepos profanisiert und zerstört die Ideallandschaft.

Ein weiteres Kennzeichen der Entidealisierung des locus amoenus liegt darin, daß der Dichter ihn hin und wieder in lokale und temporale Relationen einbettet, ihn mit den konkreten Merkmalen des hic et nunc versieht.¹⁾ Die geographische Lage des locus amoenus im Ortnit wird auf diese Weise genau festgelegt: er liegt "neben dem Gartesê" (88,1); Ortnit braucht eine Nacht, um dahin zu gelangen (88,4; 99,1) und erreicht diese schöne Landschaft am frühen Morgen: "diu sunne gegen dem morgen durch diu wolken schein" (89,1). Auch der Verfasser des Wolfd. D läßt seine Helden an einem bestimmten Tage zu bestimmter Zeit Brunnen und Linde erreichen: "des selben tages früeje diu sunne lûter schein ..." (D IV,1). Derartige Zeitbestimmungen sind feste Formeln, die dem Dichter einen bequemen Übergang zu neuen Abschnitten der Erzählung bieten. Sie gehören zum erzähltechnischen Vorrat der Heldendichtung.²⁾ Durch solche Bindung wird der Ideallandschaft manches von ihrer orts- und zeitgelösten Idealität genommen. Durch das Hineinnehmen in den Alltag wird sie säkularisiert.³⁾

1) "Er hatte nicht eine Landschaft darzustellen, mit den konkreten Merkmalen des hic et nunc ausgestattet ...", Brinkmann, S. 83

2) Belege bei Friedrich Vogt, Salman und Morolf, Halle 1880, S. CXLIII.

3) Einen ähnlichen Prozeß stellt H. Brinkmann, Wesen u. Form, S.86, für das mittelalterliche Drama fest: "Das geistliche Spiel der ältesten Zeit verkörpert seine Themen in der ihm gemäßen typischen Darstellungsform. Auch hier werden Vorgänge und Menschen einer objektiven Wirklichkeit gegeben, die seelischer Begründung nicht bedarf. Später aber wird das anders, als die Figuren des Spiels ins menschliche Leben hineingenommen werden, als nicht mehr d e r Heilige mit seinen festen Attributen, nicht mehr die Muttergottes dargestellt wird. Der Heilige wird ein biederer Bürger, Maria eine brave Bürgerin. Und weil Figuren und Geschehen jetzt in den Alltag hineingerückt werden, darum drängten nun auch all die Nebensächlichkeiten und Nebensächlichkeiten des Alltags ein."

7) Alle loca amoena in den Dietrich-Epen bilden Begegnungsraum. In ihnen begegnen sich:

Wolfdietrich und Sigminne (Wolfd. B 425)
Wolfdietrich und die Meerminne (Wolfd. A 466)
Ortnit und Alberich (Ortn. 88)
Dietrich und Frau Babehilt (Eckenl. 151)
Wolfdietrichs Gesellen und die Riesen (Wolfd. d IV, 1).

Alle diese Begegnungen eröffnen "Äventiure". Das wird expressis verbis im Ortnit ausgesprochen: "solt dū Äventiure vinden, daz muoz aldā geschehen" (84,4); auch Ortnit selbst begründet sein Kommen damit: "sīt ich nāch Äventiure hergeriten bin" (93,3). Der Verfasser des Wolfd. D weist ebenfalls auf die Ereignisse hin, die sich im locus amoenus abspielen werden: "dō wurden schier die helden an ganzen frōiden laz". Die Handschrift e setzt gar eine Überschrift davor: "Aventür wie Wolfdietrichen sin diener wurden gefangen ob dem brūnnen".

Vom epischen Ganzen her gesehen bedeutet das, daß die loca amoena an handlungseröffnenden oder -verknüpfenden Stellen in das Erzählgefüge eingelagert sind. An diesen Fugungsstellen staut die Landschaftsbeschreibung naturgemäß den Handlungsstrom am wenigsten. Seine Funktion als handlungseröffnender Begegnungsraum bleibt für den locus amoenus als Topos der Landschaftsbeschreibung jedoch nicht ohne Folgen: Die Handlung beginnt in ihm und spielt sich in ihm ab; mit ihrem Bewegungsvollzug erschüttert sie sein statisches Eigendasein. Anders ausgedrückt: Hier kollidieren Erzählung und Beschreibung. Hierin liegt wohl die Ursache für die Zertrümmerung des locus amoenus im Wolfd. D und im Nibelungenlied. Die Ideallandschaft

verliert infolge der Prävalenz der Erzählung ihren Eigenwert. Sie hat als Hintergrund und Schauplatz äventiurehafter Ereignisse nur noch mittelbaren Wert. -

Festanger

Neben dem locus amoenus erwähnt Curtius eine zweite Variation dieses Landschaftstopos', den "locus amoenus mit Schloß": "Dann (finde ich den locus amoenus) in Prosa bei Apuleius (Metam. Helm. p. 103, 10) - nur daß in diesem Park ein Märchenschloß steht, was das Wesentliche ist. Wir haben also "locus amoenus mit Schloß" - die wir auch im Mittelalter wiederfinden werden. Das Motiv ist vor-gefunden in Kalypso's Grotte."¹⁾

Diesen "locus amoenus mit Schloß" bezeichne ich mit dem Terminus "Festanger". Das Recht dazu gibt der Zweck und die Art, wie er in der Heldenepik in den Lebensvollzug der Gesellschaft einbezogen wird.

In ihrer Grundstruktur sind beide Landschaftstypen nahezu gleich: Bei beiden findet sich eine schattende Linde mit singenden Vögeln, darunter der blühende Anger und der kühlende Quell. Trotz dieser scheinbaren Identität unterscheiden sie sich in wesentlichen Zügen:

Alle loci amoeni, die wir in den Dietrich-Epen vorfinden, liegen in tiefer Wildnis, weit entfernt von Siedlungs- und Verkehrsbereich des Menschen. Es ist nur der "âventiure" suchende, weit gefahrene Held, der seine ferne Schönheit schaut. Der indessen ist durch Kraft, Mut und Erlebnishunger, durch seine personale Bevorzugung aus menschlicher Gemeinschaft herausgehoben. Nie erblicken die Damen

1) E. R. Curtius, Rhet. Naturschild., S. 231, und Fr. C. Tubach, The locus amoenus, a. a. O. S. 38

ritterlicher Gesellschaft den locus amoenus, nie ist er bevölkert von feiernden oder arbeitenden Menschen. Er ist der Alltagswelt entzogen, allein dem bevorzugten Ausnahme-Menschen erreichbar.

Diese Emanzipation aus Erreichs-, Aneignungs- und Besitzmöglichkeit kennzeichnet den locus amoenus. Seine natürliche Schönheit bleibt dem Gestaltungs- oder gar Verfügungswillen des Menschen entzogen. Der Festanger dagegen wird durch den gestaltenden Eingriff des Menschen zum szenischen Korrelat der höfischen Gesellschaft, die in ihm sich selbst darstellt und bestätigt.

Der Lebensraum des Helden der Artus-Epik ist die höfische Gesellschaft, die in der Tafelrunde zentriert ist. Er verläßt sie nur, wenn seine Ehre verletzt ist. Durch Bewährung in der "âventiure" stellt er sie wieder her, um dann in die Gesellschaft zurückzukehren. Die überhöhte, unwirkliche Existenz der Gesellschaft findet ihren höchsten Ausdruck im Fest. Seine äußere Schönheit spiegelt zugleich die innere Werthaftigkeit derer, die daran teilnehmen. Jedes Artusfest ist Maien- und Sommerfreude. "Auch die Natur ist als ästhetischer Wert in das Gesamterlebnis des Festes einbezogen und erhält aus ihm heraus einen neuen, gültigen Wert, der eben durch ihre Beziehung zu dem autonom diesseitigen Humanitätsideal der ritterlichen Menschen bestimmt ist."¹⁾

1) Das Fest als Bestätigung eigener Werthaftigkeit spielt auch in den Heldenepen eine wichtige Rolle. Schon die beiden frühesten Heldenepen, Nibelungenlied und Kudrunlied, kennen das Fest und den Fest-

1) H. de Boor, Die höfische Literatur, S. 66

anger als den Raum, in dem die Gesellschaft ihre "hōhgezit" begeht. Sie kennen jedoch noch nicht den von der Poetik tradierten Beschreibungstopos, durch den der Festanger Idealcharakter gewinnt. Der landschaftliche Rahmen und seine Naturschönheit sind hier noch unwichtig; es wird lediglich das Inventar erwähnt, das der Bequemlichkeit der Gäste dient oder auf den Reichtum der Gastgeber hinweist. Es besteht aus dem "gesidele", dem "gestüele" oder kostbaren Zelten. - Bei den Vorbereitungen für das Siegesfest nach dem Sachsenkrieg wird es im Nibelungenlied erwähnt:

Nib. 266:

in was ir gesidele allen wol bereit,
den hoehesten und den besten, als uns daz ist
geseit,
zwein und drizec vürsten dô zer hōhgezit.

Vor der Rückkehr Gunthers und Brünhildes vom Isenstein richtet man in Worms den Festplatz her:

Nib. 563:

Sindolt unt Hunolt unt Rumolt der degen,
vil grôzer unmuoze muosen si dô pflegen,
rihten daz gesidele vor Wormez ûf den sant.
des küneges schaffaere man mit arbeiten vant.

Nib. 594:

dâ stuonden siden hütten und manec rich gezelt,
der was dâ gar erfüllet vor Wormez allez daz
velt.

Der Empfang Kriemhilds am Hunnenhof geht in einem ähnlichen Rahmen vor sich:

Nib. 1357:

mit der küneginne dâ si sit gesaz
ûf rîche stuolgewaete. der marcgrâve daz

hete wol geschaffen, daz man ez vant vil guot,
daz gesidele Kriemhilde.

Auf dieselbe Weise läßt im Kudrunlied Sigebant, der König von Irland, den Festplatz herrichten:

Kudrun 38:

gesidele hiez er werken sô wir hoeren sagen.
des muose man von dem wilden walde dar tragen.
sehzec tûsent helden den hiez man allen benken.

Offensichtlich haben diese Darstellungen noch nichts mit rhetorischer Ekphrasis zu tun. Hier werden keine ideallandschaftlichen Züge beschrieben, sondern hier wird von der Herrichtung der Festplätze erzählt. Das verbale, technische Element herrscht vor (richten, schaffen, werken, benken); jedes Dekor fehlt. Sicherlich liegt diesen Erzählungen ein Zug der tatsächlichen ritterlichen Festgestaltung zugrunde. Die Herrichtung von tribünenartigen Sitzgelegenheiten für die Zuschauer gehört zu den wichtigsten Festvorbereitungen und wird entsprechend häufig erwähnt.¹⁾

2) In den Dietrich-Epen ist der Festanger jedoch als fester Topos der Landschaftsbeschreibung zu finden. Er dringt über die höfische Epik in sie ein und trägt mit dazu bei, ihren ursprünglichen Erzählstil in den höfischen Beschreibungsstil umzustilisieren. Das häufig angestrebte Vorbild bietet Gottfried von Straßburg mit seiner virtuellen, betörend sinnhaften Beschreibung des Festangers,

1) Rud. v. Ems, Willeh. 5692 ff.; 5748 ff.; 7299 ff.; Guter Gerh. 3437 ff.; 3505 ff.; 3667 ff.; Konr. v. Würzburg, Engelh. 2422 ff.; Berth. v. Holle, Crâne 1149 ff.; 2258 ff.; 4355 ff.; Démantîn 1112 ff.

auf dem das Pfingstfest in Tintajel am Hofe König Markes gefeiert wird (Tristan 536 - 626). - Auch Wolfram erwähnt einen Anger mit einer Linde, der vor Gurnemanz' Burg liegt (Parz. 162,7); auf einem Anger vor Chastel marveil finden Kampfspiele statt (Parz. 535,5). - Wirnt von Grafenberg beschreibt einen schattigen Anger vor dem Burgtor (Wig. 4609 ff.) - Unmittelbarer Einfluß Gottfrieds ist in der Beschreibung des Hoffestes Jupiters in Konrads Trojanerkrieg zu spüren (Troj. 1114 ff.) - Diese Stellen mögen genügen. Von hier aus gelangt der Festanger in die Dietrich-Epen. Er erscheint in der Virginal im Eckenlied und im Laurin:

- a) vor der Burg Arône (Virg. 190, 1 - 6; 191, 1 - 6; 250, 1 - 6)
- b) vor dem Berg Jeraspunt, der Residenz der Königin Virginal (Virg. 252, 4 - 7; 441, 4 - 7; 637, 9 - 11; 836; 925, 4 - 12; 926, 1 - 2)
- c) vor der Burg Birkhilts, der Mutter Eckes und Fasolts (Eckenl. 229)
- d) vor der Burg Stire, dem Sitz Biterolfs und Dietleibs (Laur. A 734 - 38; 743 - 47; Laur. D 25 - 32; 1155 - 59; 1167 - 70; 2719 - 22; 2729 - 34). Dieser Festanger wird nicht zusammenhängend beschrieben. Seine Gestalt und Lage sind jedoch aus den einzelnen Stellen rekonstruierbar.
- e) vor dem Berg, in dem König Laurin sein Reich hat (Laur. A 885 - 916).

Der Festanger unterliegt dem menschlichen Kulturwillen. Er wird gestaltet, seine Vorzüge werden gesteigert, um sie für den Menschen so annehmlich wie möglich zu machen. Diese Gestaltungstendenz, die auf die Naturbestandteile der Landschaft selbst übergreift, zeigt sich am deutlichsten an der Linde auf dem Anger vor der Burg Arône:

Virg. 190, 1 - 6:

vor der burc ein anger was:
dâ ensprungen bluomen unde gras.
dar ûfe stuont ein linde
geleitet umbe und umbe dran:
schate gap si tûsent man
und dôsete von dem winde.

Die Linde ist "geleitet": Man hat ihre Äste mit Hilfe eines steinernen oder hölzernen Gestelles über den Anger geführt, damit sie überall Schatten geben.¹⁾

Dasselbe Motiv, das sicherlich die Realität widerspiegelt, bringt Wolfram im Parzival:

Parz. 185,28:

dâ vermûret und geleitet was
durch den schaten ein linde ...

Bei der Schilderung der Gralsburg erwähnt Wolfram den Festanger von Abenberc. Hier wird deutlich, welchen Zwecken der Anger dienen soll:

Parz. 227,7:

in die burc der küene reit..
ûf einen hof wit unde breit.
durch schimph êr niht zetretet was:
dâ stuont al kurz grüene gras,
dâ was bûhurdieren vermiten,
mit banieren selten überraen
alsô der anger zAbenberc.

1) Vgl. Wilhelm Funk: Alte deutsche Rechtsmale, Sinnbilder und Zeugen deutscher Geschichte, Bremen 1940, Kap. "Gerichtslinde", S. 57 ff. - Ebendort Photographien noch heute erhaltener geleiteter Linden, Tafel 18 - 21; ebenfalls bei Heinrich Fr. Wiepking, Umgang mit Bäumen, Basel-Wien 1963, S. 133, Abb. 139

Erst Gestaltung und Bereicherung durch den Menschen verwandeln den Anger aus einem Naturraum in den idealen Festplatz, in dem die ritterliche Gesellschaft ihren eigenen Glanz und die Schönheit der Natur genießen kann: Man versieht ihn mit Gegenständen, die diesem Zweck dienen. Im Eckenlied ist es ein Zelt:

Eckenl. 229,3:

undr einem zadelboume
stuont ein gezelt sô wunnesam,
als dem wirte wol gezam.

Das Zelt ist so schön, wie es für einen Burgherrn angemessen ist. - Der Sinn solcher Vergleiche, die sich über den ganzen Bereich mittelalterlicher Dichtung ausbreiten, liegt, wie Brinkmann zeigt, darin, einen geschilderten Vorgang oder Gegenstand als idealtypisch zu kennzeichnen.¹⁾ Durch diesen Vergleich erhält auch der in den Festanger eingefügte Kulturgegenstand idealtypische Geltung; damit erübrigt sich zugleich für den Dichter eine eingehendere Darstellung: Der als bekannt vorausgesetzte Typus ersetzt völlig die Einzelbeschreibung. "Das Wirkliche ist nicht der einzelne Fall mit seinen Besonderheiten, sondern die Erfüllung des Wunschbildes, auf das sich ritterliches Leben zubewegt."²⁾

Zum Kulturinventar des Festangers gehört weiterhin das "rîch gestüele", in dem man den sanften

1) H. Brinkmann, *Wesen und Form*, S. 83, führt einen ähnlichen Vergleich aus Hartmanns *Erec* an:

Er. 178: dô wart er empfangen wol
sô man ze friundes hûse sol
und als dem wirte wol gezam.

2) Hennig Brinkmann: *Geschehen, Person und Gesellschaft in der Sprache des deutschen Rittertums*, in: *Wirkendes Wort*, 1954, 2. Sonderheft, S. 31

Festanger mit dem locus amoenus völlig identisch: Wir sehen Linde, Anger, Blumen und Gras, Quell und Vögel. Im Eckenlied steht auf dem Anger ein "zadelboum" (Eckenl. 229,3). Die Schönheit und Größe des Laubdaches der Linde wird auch beim Festanger mit der aus lateinischer Dichtung übernommenen vestire-Metapher verdeutlicht oder aber durch ihre weitreichende Schattenwirkung betont. Beides miteinander verbindet die Beschreibung der ideal-schönen Linde auf dem Anger vor Jeraspunt:

Virg. 836:

als er in den hoeten reit
er sach ein linde wol gekleit.
diu was sô wunneclîche
daz er des zime selben jach
daz er kein schoener nie gesach.
von loube was si rîche
und von ęsten manecvalt:
die gāben dem wilde schöne
schate verre durch den walt.
in vrōuden rîchen dōne
sungen ritter, megde wol getān,
daz er dō sorgen dā vergaz:
sīn trāren wolte ein ende hān.

Der Schatten der Linde reicht deshalb so weit, weil die Vögel schön singen:

Virg. 925,7:

die vogel sungen mangan sanc
in wunneclîchem dōne,
daz ez undr einander klanc.
sī sungen alsô schöne,
daz diu linde wunnenclich
bar der heiden schate wīt
verre von dem brunnen rîch.

Die Schattenfunktion der Linde auf dem Festanger zu Stire kann man nur noch aus dem Adjektiv "breit" erschließen (Laur. D 2714; 2732).

Neben dem Schatten der Linde sorgt der Quell für Kühlung und ist damit wichtiger Bestandteil des Festangers. Der Anger vor der Burg Fasolts verfügt gleich über drei:

Eckenl. 229,7:

då ne bent drige brunnen kalt
stuonden ...

Vor dem Berg Jeraspunt fließt der Brunnen Lonriant:

Virg. 637,9:

då vant er einen brunnen kalt
undr einem schetehuote.
der lief durch einen schoenen berc ...

Virg. 926,1:

der brunnen heizet Lonriant
und ist vil manegem man erkant ...

Ob der Quell, der im locus amoenus und im Festanger zu finden ist, in Zusammenhang steht mit dem "mystischen" Paradiesbrunnen, wie ihn z. B. das Tempelchen auf der letzten Kanonseite des Etschmiadzin-Evangeliars abbildet, wage ich nicht zu entscheiden. Ringbom sieht in diesem Tempelchen ein Abbild des Wasserheiligums der Quellgöttin Ardvi Šura in Šiz, das als Cantharus im Paradies frühchristlicher Kirchen und als Paradiesquelle in der mittelalterlichen Bildkunst wiederkehrt.¹⁾

1) L.-J. Ringbom, Graltempel und Paradies, Stockholm 1951, S. 403 ff., Kap. 18: Der "mystische" Brunnen im Paradies - Eine Abb. dieses Tempelchens ebda. S. 404; weitere Lit. auf S. 406, Anm. 3

Auch der Anger unter der Linde wird näher beschrieben:

Virg. 190, 1 - 3:

vor der burc ein anger was:
dâ ensprungen bluomen unde gras.
darûfe stuont ein linde ...

Das Verb "enspringen" und das koloristische Kontrastsystem von Blumen und Gras sorgen für ästhetische Bewegung in der Beschreibung. Auch der Eckenlied-Dichter beschreibt die Wiese vor der Burg:

Eckenl. 229,1:

Vasolt vür ûf die wise reit
diu was mit bluomen wol bespreit.

Der Laurin bringt eine "blüende ouwe":

Laur. D 25:

si gienc eines tages durch schouwen
gein einer blüenden ouwen
mit manegem ritter küene
ze einer linden grüene.

Der Festanger ist ein Landschaftsraum mit der Grundstruktur des locus amoenus, der sich vom Menschen hinzugefügte Attribute in seiner natürlichen Schönheit gesteigert wird. Sein Idealcharakter duldet kein Werden und Vergehen; daher ist seine Vegetation aus jahreszeitlichen Wandlungerscheinungen gelöst: Immer erscheint sie in frühlingshafter oder sommerlicher Schönheit. Der Mensch steht ihm nicht als Betrachter aus der Distanz gegenüber, sondern ist in festlicher Freude in ihn eingeschlossen; seine festliche Hochstimmung korrespondiert mit der Schönheit der ihn umgebenden Natur. Auf jedem der in den Dietrich-Epen geschilderten Festanger finden wir die mit Tanz und Gesang feiernde ritter-

lich-höfische Gesellschaft: Sie kennzeichnet den Assimilationsprozeß der heldischen an die höfische Epik - die Erlebnisse der großen Einzelhelden weichen der Beschreibung der vorbildlichen, gesellschaftsgebundenen "vröide".

Vor der Burg Arône sehen wir den Tanz unter der Linde:

Virg. 250,1:

sorgen wart er dô entladen:
von der brucken âne schaden
kêrt er gegen der linden.
dâ sach er einen schoenen tanz
von megden und von vrouwen glanz
und ouch von schoenen kinden.

Aus vornehmer Gesellschaft, die unter der Linde "kurzewile" sucht (Laur. A 737), hat der Zwergenkönig Laurin die schöne Künhild geraubt:

Laur. D 25:

si gienc eins tages durch schouwen
gein einer blüenden ouwen
mit manegem ritter küene
ze einer linden grüene.
mit ir gienc manec edel wîp
und manec stolzer maget lîp
und vil der edeln knehte,
die dienten dâ mit rehte.

Die von idealer Landschaftsschönheit umgebene, in unbekümmerter Daseinsfreude feiernde Gesellschaft kennt nicht Sorge und Traurigkeit, die dem Helden sonst überall drohen. Wer zu ihr gelangt, vergißt seinen Kummer. So ergeht es dem Zwerg Bibung, als er die Linde vor Jeraspunt erreicht:

Virg. 836,10

in vröuden rîchem dône
sungen ritter, megde wol gestân,
daz er dô sorgen gar vergaz:
sîn trûren wolt ein ende hân.

Die polaren Gegensätze zwischen locus amoenus und Festanger, zwischen höfischer und heldischer Daseinsauffassung, die die Dietrich-Epen in sich bergen, werden deutlich, wenn man Wolfdietrichs Not, der im locus amoenus sich zum Sterben niederlegt (Wolfd. A 469), mit der "vröide" und "wünne" dieser sorglos-unbekümmerten Gesellschaft vergleicht, die auf dem Festanger feiert:

Virg. 925,4:

· man sach di och in vröiden leben:
in wart der wunnen spil gegeben
in vröide manege wîse.

Der Übergang von der auf das Erlebnis gerichteten Erzählung zur Beschreibung, die auf das Vorbildhafte gerichtet ist, läßt sich so an den Landschaftstypen locus amoenus und Festanger ablesen.

3) Einen mit gartenhaft-paradiesischen Zügen ausgestatteten Festanger bringt der Laurin, der wegen seiner Sonderstellung für sich betrachtet werden soll. Er liegt vor dem Berge, in dem König Laurin über sein Märchenreich herrscht. Vom Rosengarten aus reitet Laurin mit Dietrich und dessen Gesellen dorthin:

Laur. A 885

Dô si den berc ane sâhen,
si wânden, er waere nâhen:
an dem andern morgen fruo
kâmen si alrêrste darzuo.
an dem selbem morgen

- 890 kâmen si unverborgen
vür den berc lobesâm
ûf einen wünneclichen plân
under eine linden grüene.
dâ erbeizten die helde küene,
895 ir rosse sluogen si ûf den plân,
der was sô rehte wünnesam.
ûf dem plân stuont obezes vil,
manger leie, swaz man erdenken wil
oder iemer erdenken mac:
900 daz gap allez süezen smac.
swaz vogelstimme man haben sol,
seht, des was der plân vol.
daz was ein michel wunder:
ieglichlicher vogel sanc besunder ...
905 man hôrte si wol singen,
ir kel suoze erklingen,
daz ez under einander hal
ûf dem plâne überal.
man sach maneger hande tiere vil,
910 diu triben mit einander ir spil.
si wâren heimliche gezemt
und ûf den selben plân gewent.
vürwâr ich daz sprechen wil:
der plân hête vröuden vil.
915 der in solde sehen an,
der muoste al sîn trüren lân.

Die Verse 885 - 893 leiten die Beschreibung ein: Durch die Sinnestäuschung der Reitenden, die die Entfernung falsch einschätzen, und durch die Angabe der Dauer ihres Rittes verdeutlicht der Dichter geschickt die abgelegene Ferne des Zwergenreiches. Die Linde ist konstituierendes Element des Festangers; sie wird daher zuerst genannt und steht wohl nicht an "verkehrter Stelle", wie Kurt

Ranke meint.¹⁾ -

Zu den optischen Landschaftsreizen (linde, plân) fügt der Dichter das Duft-Motiv: Der Duft geht hier jedoch nicht von Blumen und Klee aus, sondern von Obstbäumen, die in idealer Vielfalt dort stehen. "Die Betonung des Aromas in der Schilderung der Lustortflora geht offensichtlich auf eine orientalisches-antike Tradition zurück."²⁾ Ein weiterer der typischen Landschaftsreize liegt im Vogelgesang, der über den "plân" schallt. - Die erwähnten Eigenschaften dieser Landschaft sind nicht als unmittelbar geschaut, sondern als im voraus geforderte Qualitäten zu verstehen. Der "plân" entspricht der Idee einer schönen Landschaft, nicht einer optischen Wahrnehmung. Die einzelnen Gegenstände sind linear aufgezählt; es könnten noch beliebig viele hinzugefügt werden.

Der Zweck des Angers liegt auch hier darin, landschaftlichen Hintergrund für Tanz, Spiel und Geselligkeit daseinsfroher Menschen zu spenden:

Laur. A 939:

swenn wir an den luft wellen gân,
sô trete wir herûz ûf disen plân:
ieglicher machet im einen kranz,
darnâch trete wir einen tanz
mit manegem rôten mündelin.
sô ziehe wir alle wider hinin,
swaz unser vor dem berge si.

-
- 1) Kurt Ranke: Rosengarten, Recht und Totenkult, Hamburg 1951, S. 77, Anm. 6: "Beide Rosengärten sind Spielanger, von Fäden umhegt ... Das Wahrzeichen des Wormser ist eine Linde, die ebenso im Tiroler, wenn auch an verkehrter Stelle (sie steht im Garten vor dem Berg) eine Rolle spielt.." -
- 2) Rainer Gruenter, Paradisus, a. a. O. S. 143

also wonet uns diu lust bi.

Der Festanger erhält durch die Obstbäume gartenhaft-paradiesische Züge "Für das christliche Paradies waren sie unentbehrlich: wegen der verbotenen Frucht."¹⁾ Dementsprechend finden sie sich auch schon in der Paradiesbeschreibung der Wiener Genesis und in deren vermutlicher Quelle, dem Bibel-epos *De spiritalis historiae gestis* des Alcimus Avitus.²⁾ Beide lehnen sich in ihrem Text an Genesis II,9 an: *produxitque Dominus Deus de humo omne lignum pulchrum visu et ad vescendum suave.*

Auch die Tiere, die dort miteinander ihr Spiel treiben, erinnern an paradiesische Zustände. Mit Recht vermutet Fehrle, ein nicht genannter Zaun müsse sie einhegen.³⁾ Sicherlich sind in die Beschreibung von Laurins Festanger Züge wirklicher Tiergärten eingeflossen, die es an fränkischen, sächsisch-salischen und staufischen Königspfalzen gab und die der Jagd dienten.⁴⁾ Die Verbindung von

1) E. R. Curtius, *Rhetor. Naturschild.*, S. 251

2) Die altdeutsche Genesis. Nach der Wiener Handschrift. Hg. H. Dollmayr, Halle 1932, 463 - 515.
- Alcimus Avitus, *De spiritalis historiae gestis*, MGH Auct. Antiqui VI,2, ed. Peiper, Berlin 1883.
- Vgl. R. Gruenter, *Paradisus*, a. a. O. S. 121 ff.; Elisabeth Peters, *Quellen und Charakter der Paradiesvorstellungen in der deutschen Dichtung vom 9. bis 12. Jahrhundert*, Germ. Abh. 48, Breslau 1915; J. Stockmayer, *Über Naturgefühl in Deutschland im 10. und 11. Jahrhundert*, Beiträge z. Kulturgeschichte d. Mittelalters u. d. Renaissance Bd. 4, Leipzig/Berlin 1910; J. Böheim, *Das Landschaftsgefühl des ausgehenden Mittelalters*, Diss. Leipzig 1933, S. 4 ff.

3) Ernst Fehrle, *Garten, Rose und Rosengarten im deutschen Mittelalter*, Diss. Heidelberg 1922, S. 69

4) Vgl. Karl Hauck, *Tiergärten im Pfalzbereich*, in: *Dt. Königspfalzen*, Beitr. z. ihr. hist. u. arch. Erforschung, 1. Bd., Veröffentlich. d. Max-Planck-Inst. f. Gesch. 11/1, Göttingen 1963, S. 34

Pfalz und Wildpark bezeugen Gesetze, Urkunden und erzählende Quellen.¹⁾ Ein solcher Tiergarten heißt mlat. "brogilus", mhd. "brüel".²⁾ Er ist eingezogen, weil er unter Sonderrecht steht: "Gehegter Wald, der unter Sonderrecht stehende Sonderbesitz ... wird durch Wildreichtum noch nicht zum Wildpark. Dazu bedarf es besonders fester Einzäunung oder der Ummauerung."³⁾ Die Mauer um den Wildpark Karls in der Nähe von Aachen erwähnt das Gedicht Karolus Magnus et Leo Papa⁴⁾:

non procul excelsa nemus est et amoena virecta
lucus ab urbe virens et prata recentia rivis
obtinet in medio, multis circumscita muris.

Auch Ermoldus Nigellus beschreibt in seiner epischen Rühmung Ludwigs des Frommen bei der Schilderung des Aachener Wildparks die für den brogilus kennzeichnende Hegung⁵⁾:

Est locus insignis regali proximus aulae,
Fama sui late, quae vocitatur Aquis,
Marmore praecinctus lapidum sive aggere septus,
Consitus arboribus, quo viret herba recens;
At fluvius medium praelambit gurgite lento,
Hunc volucres variae incolitantque ferae.
Quando placet regi, paucis comitantibus illuc
Venandi studio saepius ingreditur,
Figere cornigerum praegrandia corpora ferro

1) Ebda. S. 32

2) Vgl. Kluge-Mitzka, Etym. Wörterb. d. dt. Sprache, 18. Aufl. Berlin 1960, s. v. "Brühl"

3) Hauck, Tiergärten, S. 33. - Vgl. Jost Trier, First. Über die Stellung des Zaunes im Denken der Vorzeit. Nachr. d. Ges. d. Wissensch. zu Göttingen, 1940, S. 86

4) Karolus Magnus et Leo Papa, 137 - 139, MGH Poetae I, S. 369

5) In honorem Hludovici lib. III, 583 - 594, MGH Poetae II, S. 57. - Vgl. Hauck, Tiergärten, S. 39 f.

Cervorum, aut damnas percutere atque capras,
Seu glatie stringente solum sub tempore brumae,
Unguigeris volucres exagitare capis ...

Hartmann beschreibt im "Erec" einen Tiergarten, der durch Trennungsmauern in drei Gehege aufgegliedert ist: eines für das Rotwild, eines für das Schwarzwild, und zwar Schweine und Bären, das dritte für Niederwild wie Füchse und Hasen¹⁾:

Erec 7138:

mit mûre was der selbe kreiz,
als ich iu ze sagen weiz,
gelîche endriu gescheiden.

Es ist nicht verwunderlich, daß diese Tiergärten mit ihrem reichhaltigen, bisweilen exotisch-fremdartigen, aus dem Orient - vornehmlich aus Byzanz - importierten Tierbestand²⁾ bei den zeitgenössischen Dichtern Assoziationen an das Paradies wachrufen und daß sie infolgedessen als irdisches Paradies beschrieben werden, wie es Walahfrid Strabo in seiner Schilderung des Aachener Wildgeheges tut.³⁾

Das griechische Wort "paradeisos" ist aus dem pers.-avest. "pari-daeza" entlehnt, das "Umwandlung", "Umhegung" bedeutet und ursprünglich vor allem den Park eines Königs bezeichnete.⁴⁾ Diese Paradiесе waren ein steter Schmuck der alten Herr-

1) Hauck, Tiergärten, S. 62 f., weist einen in derselben Weise angelegten Tiergarten in der Nähe von Salerno nach, der sich im Besitz Rogers von Sizilien befand.

2) Vgl. Hauck, a. a. O. S. 45 ff.; S. 52 ff.

3) De imagine Tetrici, 119 - 127, MGH Poetae II

4) Lars-Ivar Ringbom, Grältempel und Paradies, Stockholm 1951, S. 53. - Vgl. Hermann Guntert, Der arische Weltkönig und Heiland, Halle 1923, S. 22

scherthrone des Orients.¹⁾ Mehrere Beschreibungen solcher "Paradiese" sind noch erhalten.²⁾ Theophanes berichtet (Corp. script. hist. Byz. S. 495), das Heer des Heraklius habe, als er 624 n. Chr. Siz in Aserbeidjan, den sakralen Mittelpunkt des iranischen Königtums, eroberte, bei den von Khosrau II. verlassenen Schlössern Gartenanlagen gefunden, in denen es von allerlei Tieren wimmelte; er erwähnt besonders Strauße, Gazellen, Wildesel, Pfauen, Fasanen sowie Löwen und Tiger von außerordentlicher Größe.³⁾ Longos schildert (IV,2) einen Paradiesgarten - ohne Tiere - in Mytilene; einen ähnlichen Garten in Tyrus beschreibt zu Beginn des 5. Jh. Achilles Tatius (I,15); Xenophon berichtet (Oec. 4,20 f.), Kyros der Jüngere habe 408 vor Christus dem Lysander sein Paradies in Sardes gezeigt; die Fragmente des Magnus von Carrhae erzählen von einem Paradies des Sasanidenkönigs Šapurs II. in der Nähe von Seleukia, das Kaiser Julian bei seinem persischen Feldzug zerstören ließ: "Dann gelangten wir auch zu einem Gehege, das man 'Königsjagd' nannte. Es war eine Mauer, die einen mit mancherlei Bäumen bewachsenen weiten Raum umschloß. Darin waren Jagdtiere aller Gattungen, wie Löwen, Eber, Bären, die sich um ihre Nahrung nicht zu kümmern brauchten, da sie ihnen zugeführt wurde. Der König hatte auf diese Weise, so oft er wollte, die Möglichkeit, hier zu jagen."⁴⁾

Dieser Wirklichkeitsbestand, aber auch die

-
- 1) Paulus Cassel, Kaiser- und Königsthronen in Geschichte, Symbol und Sage, Berlin 1874, S. 41
 - 2) Zusammengestellt nach Ringbom, a. a. O., S. 272, Anm. 22. - Vgl. K. Schneider in Pauly-Wissowa RE Bd. VIII, s. v. Hippodromus
 - 3) Vgl. Arthur Christensen, Firdausis Kongebog, København 1931, S. 101
 - 4) Ringbom, a. a. O., S. 272, Anm. 22

damit verknüpften Vorstellungen und Schilderungen strahlen bis in die Beschreibung von Laurins Festanger hinein. Auch der Laurin-Dichter nennt seinen von Tieren bevölkerten "plân" ein Paradies. Seine Schönheit vermag den Betrachter zu selbstvergessener Daseinsseligkeit hinaufzureißen:

Laur. A 914:

der plân hete vröuden vil.
der in solde sehen an
der muoste al sin trüren lân.

Laur. A 918:

dô sprach der Bernaere:
"zergangen ist al min swaere,
mich triegen dann alle mine sinne,
wir sin in dem paradise hinne".

Von der Beschreibungstopologie her gesehen, erscheint Laurins Festanger als eine Verschmelzung des locus amoenus mit paradieshaftem Garten, dem das Bild des brogilus zugrunde liegt. Derartige Verschmelzungen verschiedener Landschaftstypen treten in mittelalterlicher Dichtung häufig auf. "Wie unsere Beispiele ersehen lassen, ist das Motiv des locus amoenus oft mit anderen Naturmotiven verbunden, nämlich 1. Garten, 2. ewiger Frühling, 3. Paradies, 4. Eklogenmotiv. Jedes dieser Motive kann für sich allein, aber auch mit anderen gesellt auftreten."¹⁾

Die in den Dietrich-Epen und besonders im Laurin verwendete Form des locus amoenus erwächst aus einer langen Tradition. Ihre Existenz in der mhd. höfischen Epik habe ich schon belegt. Beispiele aus

1) E. R. Curtius, Rhetor. Naturschild., S. 249

der philosophischen Epik des ausgehenden 12. Jahrhunderts bietet Curtius.¹⁾ Der Wunschort ewigen Frühlings, die *temperies veris aeterna*, gehört zum Beschreibungsgut, mit dem die *aetas aurea* geschildert wird. Hier verwendet ihn schon Ovid:

Metam. I 107 - 108:

Ver erat aeternum, placidi tepentibus auris
Mulcebant zephyri natos sine semine flores ...

Spätantike und frühmittelalterliche Quellen zeigt Grüenter auf.²⁾ Mit gartenhaften Zügen vermischt, erfährt er in der mittellateinischen Dichtung, die zur Zeit Karl des Großen entstand, eine mannigfache Darstellung. So heißt es in den Versus in Laude Larii Laci, einem Jugendwerk des Paulus Diaconus (MGH Poetae I, S. 43,7 ff.):

ver tibi semper inest, viridi dum cespite
polles;
frigora dum superas, ver tibi semper inest.
cinctus oliviferis utroque es margine silvis;
numquam fronde cares cinctus oliviferis.
Punica mala rubent laetos hinc inde per hortos;
mixta simul lauris Punica mala rubent.
myrtea virga suis redolet de more corimbis,
apta est et foliis myrtea virga suis.
vincit odore suo delatum Perside malum,
citreon has omnes vincit odore suo ...

In der Regula fidei des Paulus Aquileiensis (MGH Poetae I, S. 128, 62 ff.) finde ich:

Illic picta rubent croceo de flore virecta;
candidulo rident pulchro de germine cuncta,

1) E. R. Curtius, Europ. Literatur, S. 205

2) R. Gruenter, Paradisus, S. 125 f.

frigore quae numquam, radio nec solis arescunt.

Eine eingehende Paradiesbeschreibung bringt Theodulf (De paradiso, MGH Poetae I, S. 573):

Primus amoena tenens factoris munera rura
Helisii celsi tum bene factus homo,
floribus umbriferis vitam peragebat in arvis,
quo, paradise, tuus vernat amoenus ager.
florigeras sedes, iucundo et murmure rivos,
undique stipatos floribus atque rosis.
arbori foetus vario quo stipite pendent,
perpetuo numquam desit ademptus ei.
illic multigeni pariuntur cespite flores,
malorum fructus fertilis almus ager;
quo crepitans croceum pirum rubet arbore,
foeta
ficus odirifico flore rubescit ubi.
Puniceo tellus flavescit cortice pomo,
et laurus redolet, mirtus opaca simul.
Lenta liquore madens, geminis et turgida bacis
quove canis olea stat honorata suis.
arbor in immensum spaciatur nomine vitae
Helisii medio e vertice surgit eri.
mille soporatas profert pulcherrimus herbas
campus inauditas, quas dat amoenus ager.

Derartige Paradiesbeschreibungen, bei denen der ewige Frühling im Vordergrund steht, gehen auf antike Vorbilder zurück. "In den topischen Tendenzen der antiken Lustortschilderung fand die christliche Anschauung vom Paradiese ihre ideale stilistische Entsprechung. Der Vorstellung der paradiesischen Unvergänglichkeit kam die festgelegte Ausstattung

des locus amoenus entgegen."¹⁾ Als antike Vorbilder weist Curtius Vergils Schilderung des Elysiums (Aen. VI 637 ff.), den Garten des Alkinoos (Od. 7, 112 ff.); die Wundergrotte auf Ithaka (Od. 12, 102 ff) und die schon erwähnte Grotte der Kalypso (Od. 5, 63 ff.) nach.²⁾

Aus dem Motiv des locus amoenus geht auch der Baumgarten (verger) der altfranzösischen Epik hervor. Er wird in erster Linie als Landschaftsrahmen für Liebeszenen verwendet.³⁾ In dieser Funktion wird er auch in der mhd. vorhöfischen und höfischen Epik gebraucht.⁴⁾ Sehr häufig finden in der altfr. Literatur Lagerungs- oder Beratungsszenen in ihm statt.⁵⁾ Die Aufgabe erfüllt er wiederum auch in der mhd. Epik.⁶⁾ - In der mittelhochdeutschen Heldenepik spielt der Baumgarten jedoch überhaupt keine Rolle. Dem wenig kollektiven Geist des Heldenepos entsprechend kommt es hier nicht auf Beratungen und Liebesabenteuer an, sondern auf die Heldentaten des Einzelnen. Die jedoch umkleiden die Dichter mit dem locus amoenus - der liegt in der Wildnis fern von der menschlichen Gesellschaft. Sobald der Held in sie zurückkehrt, nimmt er an ihrer festlichen "vröide" teil - ihr szenisches Korrelat ist der Festanger.

1) R. Gruenter, Paradisus, S. 144

2) E. R. Curtius, Europ. Literatur, S. 206

3) Belege bei M. Gsteiger, S. 33 ff.

4) Eilh. Trist. 2895 ff.; 4755 ff.; Veld. En. 5321 ff.; Mor. v. Craün 1093 ff.; Flore und Blanch. 757 ff.

5) Belege bei M. Stauffer, Der Wald, S. 43

6) Rol. 643 ff.; Rud. v. Ems, Weltchr. 32925 ff.; Konr. v. Würzb. Parton. 4057 ff.

Rosengarten

Die Rosengärten der mittelhochdeutschen Sage bergen in sich ein Stück germanischer Wirklichkeit; ein Strang uralten, vorliterarischen Brauchtums tritt in ihnen in das helle Licht der Literatur. Ihre Beschreibung ist nicht allein aus fester Landschaftstopik zu verstehen, da diese brauchtümlische Wirklichkeit unter der Schicht übernommener Beschreibungsformeln ruht und durch sie hindurch sichtbar wird. Wir müssen daher zunächst in kurzen Zügen das vor- und unterliterarische Wirklichkeitsfundament der Rosengärten in seinen Umrissen bloßzulegen suchen, um die Grundlage des darüber aufgerichteten Gebäudes literarischer Landschaftsbeschreibung kennenzulernen.

Ich benutze dazu die Forschungsergebnisse der Volks- und Altertumskunde. Das Wort "Rosengarten" hatte, wie Kurt Ranke nachweist, ursprünglich die Bedeutung Volks-, Fest-, Rechts-, Begräbnis-, Versammlungs-, Kampf- oder Turnierplatz.¹⁾ Sprachlich hat es nichts mit "Rose" zu tun, sondern mit dem

1) Kurt Ranke, Rosengarten, Recht und Totenkult, Hamburg 1951, S. 135 ff. - Zur bisherigen Deutung des Rosengartens vgl. Luise Gerbing, Rosengarten, Tiergarten, Brühl, drei Kündler deutscher Vorzeit, in: Aus den coburgisch-gothaischen Landen 8, 1912; Eduard Jacobs, Rosengarten im deutschen Lied, Land und Brauch, Neujahrsbl. hg. v. d. hist. Kommission d. Provinz Sachsen 1897; A. Haggerty Krappe, Laurins Rosengarten, in: Herrigs Arch. f. d. Stud. d. neueren Sprachen, N. F. 63, 1933, 161 ff.; Robert Zander u. Clara Teschner, Der Rosengarten. Eine geschichtliche Studie durch zwei Jahrtausende, Frankfurt/Oder u. Berlin 1939. - Dazu Ranke, a. a. O., S. 7 - 29, Kap. 1: "Das Rosengartenproblem", dort weitere Lit.

Adjektiv "rot". Ranke geht in der Untersuchung des Wortes "Rosengarten" von den ohne Kompositionsfuge gebildeten "ros"-Formen aus. Nur solche Formen sind vor dem 12. Jahrhundert festzustellen. "'ros'-gehört zur indogermanisch gemeinbekannten Variation der Farbbezeichnung 'rot', entstanden aus einer Wurzel idg.*rudh und einer suffixen s-Endung. Nach Assimilierung des d an das s entstanden die kurzvokaligen Formen russ, ross, ros, die in den meisten idg. Sprachen zu belegen sind."¹⁾ - Ranke führt dazu Belege an und fährt fort: "Die Etymologie von ros = rot kann demnach als gesichert angesehen werden. Nehmen wir das Grundwort 'gart' in seiner ursprünglichen Bedeutung als 'Umfriedigung', 'eingehogter Platz', 'Hof' hinzu, so ist 'ros(en)gart' der seinen Namen von der roten Kultfarbe tragende, umfriedete Sakralbezirk, der mit der Totenstätte und dem mit ihr seit ältester Zeit identischen Gerichtplatz räumlich zusammenfällt."²⁾

Diese ursprüngliche Bedeutung des Wortes "Rosengarten" wurde durch das nach dem Jahre 800 übernommene lat. "rosa" verwischt und umgedeutet in "hortus rosarum".³⁾ In den epischen Rosengärten liegen beide Bedeutungsschichten übereinander. Ranke meint, daß jene epischen Ort nichts anderes sind als stilisierte Rosengärten, wie sie, ihrem besonderen Zweck entsprechend, in großer Zahl auch anderorts in den Städten und auf dem Land vorhanden waren, und dementsprechend nur als solche, ohne

1) ebenda, S. 136 f.

2) Kurt Ranke: Rosengarten, Recht und Totenkult, Hamburg 1951, S. 137

3) Vgl. Kluge-Mitzka: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, Berlin 1960, 18. Aufl., s. v. "Rose".

das literarische Gewand, gewertet werden können. "Sie sind aber ein Beweis dafür, daß in der Mitte des 13. Jahrhunderts Turnier- und Spielplätze Rosengarten genannt wurden, und daß diese Sitte so allgemein gewesen sein muß, daß sie in den verschiedenen Heldensagen Eingang fand."¹⁾

1) Der Rosengarten König Laurins

Der Rosengarten König Laurins in Tirol ist der älteste und bekannteste der mittelhochdeutschen Sagen. Der Zwergenkönig hat ihn sich angelegt und ihn mit einem Seidenfaden umhegt:

Laur. A 66

in dem Tirol des tanne
hât er ime erzogen zarter
einen rôsengarten.
daz diu mûre solde sîn,
daz ist ein vadem sîdîn:
swer ime den zerbraeche,
wie balde er daz raeche!
der müeste im lâzen swaeriu pfant,
den rehten vuoz, die linken hant.

Aus eigener Machtvollkommenheit hat Laurin den Garten umzäunt und ihm so seine Sonderrechtlichkeit verliehen. Der Seidenfaden ist nicht, wie Lunzer meint, ein "Ding aus dem Märchen", sondern ein ins Märchenhafte transponiertes Stück Wirklichkeit.²⁾ Der Rosengarten des germanischen Brauchtums war umfriedet; er war es deshalb, weil er Sakralraum war: Der hegende Zaun löst den umhegten Raum aus der Totalität gewöhnlicher Welt: "Die Grenze, seine

1) K. Ranke: Rosengarten, S. 74 f.

2) Justus Lunzer: Rosengartenmotive, PBB 50, 1926, 171

Umzäunung schafft den gehegten Raum, sie bringt ihn hervor, er hat seinen institutionellen Bestand in ihr."¹⁾ Der Zaun erhebt den umfriedeten Raum zum Träger eigener Gesetzlichkeit: "Wichtig ist für uns, daß die Grenze, wie immer sie gekennzeichnet sein mochte, den umhegten Raum hervorbrachte und ihm seinen rechtlichen oder religiösen Bestand verlieh."²⁾

Eine solche Grenze, aus der brauchwürdigen Wirklichkeit in die Sage herübergenommen, ist auch der Seidenfaden um Laurins Rosengarten. Wie alles in diesem Epos, ist auch er mit märchenhaften Zügen versehen worden: "Wer in den Garten eindringen will, der kann eindringen; der Faden hindert ihn nicht - aber er zerreißt, und das eben ruft den König und die Strafe für den Frevel herbei: Der Besitzer weiß auf geheimnisvolle Weise zugleich, was geschehen ist und erscheint."³⁾

Der Zwergenkönig ist "kûme drier spannen lanc", aber sein Gürtel verleiht ihm die Stärke von zwölf Männern; von dem, der den Faden verletzt, fordert er "swæriu pfant": den rechten Fuß, die linke Hand.⁴⁾

1) Jost Trier: First. Über die Stellung des Zaunes im Denken der Vorzeit. Nachr. v. d. Gesellsch. d. Wissensch. zu Göttingen, 1940, S. 86

2) ebenda, S. 86

3) Lunzer, a. a. O., S. 171

4) Im Laurin D (546) sind es umgekehrt linker Fuß u. rechte Hand. Das erscheint mir als eine sinnvollere Strafe: Mit der rechten Hand führt der Ritter sein Schwert, mit dem linken Fuß tritt er in den Steigbügel, um sein Pferd zu besteigen.-Vgl. dazu Jakob Grimm: Von der Poesie im Recht, Darmstadt 1957, S.46; er führt dort aus einem spanischen Volkslied an: "cortenle el pie del estribo, la mano del gavilan"- "sie möchten ihm abschneiden den Steigbügelfuß und die Falkenhand." Vgl. auch Gottfried von Straßburg: Trist. 6931 und den linken fuoz gestiez
wol vaste in den stegereif ...
6935 er sluoc im
daz swert und ouch die rehte hant.

Wer sie nicht hergeben will, muß auch das "gürte-
lin" des Zwerges zerbrechen und wagt dann das Le-
ben dabei.¹⁾ -

Der Rosengarten liegt im Wald von Tirol; wohl
sieben Meilen reiten Dietrich und die übrigen Hel-
den, bis sie zu ihm gelangen (Laur. A 100; D 334).
Diese raumschaffende Umgebung durch den Tann hat
die Funktion, die Einsamkeit und Weltferne des
Ortes zu verdeutlichen. Märchenhafte Dinge finden
sich in den Dietrich-Epen oft und geschehen oft
fernab von menschlicher Siedlung und Gemeinschaft.
- Der Rosengarten liegt auf einer Waldlichtung:

Laur. A 101 (D 335)

dô kâmen die helde küene
ûf einen anger grüene
vür einen rôsengarten.
mit guldînen borten,
105 mit golde und mit gesteine
(dâmite) hête Laurîn der kleine
die rôsen schône behangen.
in mohte niht belangen,
der in solde sehen an,
110 der muoste al sîn trûren lân.
vil wünne an dem garten lac:
die rôsen gâben süezen smac
und darzuo liechten schîn.
dez kâmen si in grôze pîn.

Anger und Rosengarten füllen komplementär den Raum
aus. Der Garten ist im Unterschied zu Baum- und

1) Motive, die denen in Laurins Rosengarten und dem
Rosengarten zu Worms sehr ähnlich sind, bietet
Hartmanns "Erec" mit seinem Wundergarten von Joie
de la curt. Niemand darf ihn betreten, ohne mit
seinem Besitzer, dem roten Ritter Mabônagrîn, zu
kämpfen (vgl. Erec 8008 ff.; 8467 ff.; 8699 ff.;
8895 ff.)

Tiergärten als ein Wurzgarten zu betrachten¹⁾: In ihm fehlen die Linde und Bäume überhaupt. Die Rosen sind mit Goldbändern und Edelsteinen geschmückt: Natürliche Schönheit genügt nicht; erst künstliche Attribute befriedigen das Glanz- und Leuchtbedürfnis des Mittelalters. Fast traurig schildert der Dichter die Zerstörung des Gartens durch Witege, der einen wahren Ajaxkampf gegen Rosen und Goldbänder führt:

Laur. A 138 (D 369)

die guldinen borten
wurden getreten in den plân.

- 140 daz gesteine muost sîn schinen lân.
alsô wir'z hân gehoeret,
diu wünne wart zerstoeret,
swaz vröuden an dem garten lac.
die rôsen liezen iren smac
145 und dazuo irn liechten schîn:
dez kâmen si in grôze pîn.

Duft und Leuchtkraft der Rosen üben wirklichkeitsverwandelnde Kraft auf den Betrachter aus:

Laur. A 108 (D 348)

in mohte niht belangen,
der in solde sehen an,
der muoste al sîn trûren lân.

Während beim Festanger landschaftliche Schönheit erst verbunden mit der Teilnahme an Spiel und Tanz in ritterlicher Gesellschaft von Sorge und Traurigkeit befreite, geht hier allein von der Pracht des

1) Ernst Fehrle: Garten, Rose und Rosengarten im deutschen Mittelalter, Diss. Heidelberg 1922, S. 69

Gartens diese zauberhafte Wirkung aus, die sogar noch nach seiner Zerstörung andauert:

Laur. A 149 (D 381)

si sâzen nider ûf daz gras
iegelîcher sînes leides vergaz.

Das Vergessen von Traurigkeit und Leid ist nahezu ein fester Topos in der Beschreibung vom Menschen gestalteter Landschaftsräume.¹⁾ Hier zeigt sich das auch darin, daß schlechterdings nicht einzusehen ist, welches Leid Dietrich und Witege, die in unbekümmerter Kampfeslust Laurins Garten zerstört haben, vergessen sollten! - Diese elysisch-märchenhafte Wirkung ist wohl ursprünglich ein Bestandteil der Paradiesbeschreibung, der dann auf jede schöne, gestaltete Landschaft übertragen ist.

Der Rosengarten König Laurins hat in der Fassung A kampfauslösende Funktion. Es kommt dem Dichter nicht so sehr darauf an, den Garten um seiner eigenen Schönheit willen zu beschreiben, sondern darauf, Dietrich und Laurin gegeneinanderzustellen. Das zeigt sich in der Schilderung des Gartens (Laur. A 101 - 114): In beschränktem Auswahlverfahren werden einige auf den Besucher wirkende Vorzüge aufgezählt, die dazu verleiten, in den Garten einzudringen. Mit dem Pronomen "des" rafft der Dichter sie schließlich konzentrierend zusammen, um sie als Ursache der kommenden Ereignisse hinzustellen: "des kâmen si in grôze pîn" (Laur. A 114). Genau so verfährt er bei der Schilderung der Zerstörung des Gartens (Laur. A 146). - Um Kampf heraufzubeschwören, hat Laurin

1) Vgl. Hartmanns Erec 8730 ff.

den Garten angelegt.¹⁾ Um den Kampf aufzunehmen,
sucht Dietrich ihn auf:

Laur. A 79

ich wil suochen die rôsen rôt,
solde ich komen in grôze nôt.

Auch für den Bearbeiter der Fassung D behält der
Garten diese Funktion, obwohl der durch den an den
Anfang gestellten Raub der Künhild die ganze Hand-
lung neu motiviert. Das zeigt die Beschreibung des
Gartens durch den von Hildebrant aufgegriffenen
"waltman", die ebenfalls ganz auf seinen sonder-
rechtlichen "tabu"-Charakter angelegt ist, dessen
Verletzung den Kampf entzündet:

Laur. D 191

daz ich iu sage, daz ist wâr:
er hât wol zwei und drîzec jâr.
herre, und dannoch langer
gezieret einen anger.
195 dabi ein schoenez gertelîn,
darumbe ein vadem sîdîn
behalten sol die rôsen rît:
daz bringet manegen man in nôt.
vier porten an dem garten sint:
200 swenne man die beslozzten vint,
sô gesach ich nie sô kûenen man,
er müeste die rôsen lâzen stân.
die porten sind von golde:
swer si zerstoeren wolde
205 und den vadem braeche,
der kûnec es an im raeche:
er müeste sich lâzen pfenden
an vûezen und an henden.

1) So auch E. Fehrle: Rosengarten, S. 68

Von diesem erzähltechnischen Gesichtspunkt aus, nicht so sehr vom deskriptiven, muß der Rosengarten Laurins verstanden werden: Er ist da, um unter den stärksten Helden Kampf auszulösen. Für diesen Zweck verwendet der Dichter das ins Fabulös-Märchenhafte transponierte, aber letztlich aus wirklichem Brauchtum stammende Motiv des Rosengartens. Brauchtümlicher Restbestand ist der hegende, Eigenrechtlichkeit stiftende Zaun.

Das landschaftliche Desinteresse des Dichters erkennt man auch an seiner Beschreibungsart: In der Fassung A erhalten die Rosen nur zweimal das Epitheton "rôt" (Laur. A 79 und 261); sonst wird ihre Schönheit hin und wieder durch "süezen smac" und "lichten schîn" verdeutlicht. Außer Rosen erscheinen als botanische Landschaftsbestandteile einmal "gras" (Laur. A 149) und zweimal "klê" (379; 529).

Auch der Bearbeiter der Fassung D ist nicht viel farbenfreudiger: Seine Rosen sind sechsmal "rôt" und einmal "licht". Auch hier erscheinen "gras" und "klê" auf dem Anger vor dem Garten. Den Anger selbst hat Laurin bei ihm nicht "erzogen" (A 67), sondern - nach dem lat.ornare-Motiv - "gezieret".

Herkömmliche Beschreibungskunst entfaltet der Laurin-Dichter in der Darstellung des Festangers vor Laurins Reich, weniger beim Rosengarten.

2) Der Rosengarten zu Worms (A)

Zu Worms am Rhein hegt Kriemhild einen Rosengarten, der mit einem Seidenfaden umgeben ist. Ihn

beschützen zwölf kühne Helden; niemand darf in den Garten kommen, ohne mit ihnen zu kämpfen (A 5,1; 47,1):

Sî hæte einen anger mit rôsen wol gekleit,
der was einer mîlen lanc und einer halben
breit.

darumbe gienc ein mûre, von eim vadem sîdîn.
si sprach: 'trûtz sî allen vürsten, daz kei-
ner kome darîn'.

Der Garten ist auch hier mit einem Seidenfaden umhegt, der wohl aus dem Laurin übernommen ist. Er ist hier jedoch keineswegs "überflüssig, ja störend" geworden, wie Lunzer meint, weil er "kein Zaubering aus dem Märchen mehr ist, und weil Kriemhild, selber anwesend, nicht am Zerreißen des Fadens zu merken braucht, was vorgeht, sondern nur hinzuschauen braucht, um zu sehen, wie ein Gegner nach dem anderen in den Garten eindringt."¹⁾ Lunzer überbetont das Märchenhafte, ohne den brauch-tümlichen Wirklichkeitshintergrund zu beachten. Der Seidenfaden schafft durch die Hegung vielmehr auch hier den eigenrechtlichen, aus der Profanwelt gelösten Sonderraum, in dem die Kämpfe stattfinden: "Hegung ist es, die einen Kampf zum formbestimmten Rechtsgang weiht ..." ²⁾

Kriemhild, die Besitzerin des Gartens, hat von den Taten Dietrichs gehört und wünscht, daß er und seine Helden sich mit ihren zwölf Helden messen. Als Preis für den Sieger setzt sie einen Kuß und einen Rosenkranz aus (Roseng. A 53,1 - 55,3).

1) Justus Lunzer: Rosengartenmotive, PBB 50, 1926, 173

2) Jost Trier: Zaun und Mannring, PBB 66, 1942, 232

Der Rosengarten, in dem die Kämpfe stattfinden, ist außer an den oben angeführten, gleichlautenden Stellen (A 5,1 und 47,1) nicht näher beschrieben. Er ist nicht in idealer Kreisform angelegt, sondern ist rechteckig. Auch hier rücken seine Form und die genaue Größenangabe den Garten in Wirklichkeitsnähe; ein Idealraum wäre "sinwel". - Die Pracht seines Rosenbewuchses beschreibt der Dichter dreimal mit dem herkömmlichen vestire-Motiv, das außerdem einmal durch den Bezug auf das vergossene Blut der Kämpfer variiert wird:

Roseng. A 277,3

der anger ist bekleidet mit iuwer beider
bluot.

Außer den Rosen erscheinen an botanischen Bestandteilen nur noch Gras und Klee:

A 364,2

dô sluoc er Sîvriden durch harnesch und durch
horn,
daz ime sîn bluot vil rôtez vaste vlôz ûf
daz gras.

A 220,3

der klê wart ouch geroetet ûf der heiden
grüene.

Gras, Klee und auch die "grüne heide" werden hier genannt, um durch ihre Beziehung auf das rote Blut ein kleinräumiges farbliches Kontrastsystem zu gewinnen.

Nur zweimal werden in der Fassung A die Rosen mit dem Farbadjektiv "rôt" versehen; einmal erhalten sie das Epitheton "lieht", das sich auf die von innen hervorbrechende autogene Leuchtkraft

der Rosen bezieht. Die Ursache für diese mangelnde Farbfreudigkeit des Dichters ist darin zu suchen, daß er den Rosen jeden Eigenwert nimmt, indem er die formelhafte Wendung "in den rôsen" metonymisch ausdehnt auf den ganzen Anger, der hier nichts anderes als Kampf- oder Turnierplatz ist. So gewinnt schließlich die Wendung "in den rôsen" mehr oder weniger deutlich die Bedeutung "auf dem Kampfplatz". Ich führe nur einige Beispiele an:

A 105,2

wer sol uns in den rôsen, den zwelften helt
bestân?

A 274,4

ir hât in den rôsen daz beste beidiu wol
getân.

A 379,2

hân wir in den rôsen gesiget, sô lâit uns ur-
loup hân.

A 209,1

dô spranc in die rôsen Sigestap der küene man.

"Der Dichter spielt mit dem Rosenbegriff: Nach Rosen reiten die Berner aus, in die Rosen sprengen sie zum Speerstechen, in die Rosen waten sie mit blanken Schwertern, in den roten Rosen fechten und siegen sie, in den Rosen liegen die Gefallenen, um der Rosen willen sind die Recken erschlagen, durch die Rosen eilen die fürbittenden Damen.

Aber diese Bilder sind völlig formelhaft, ohne organische Beziehung zur Örtlichkeit verwendet. Auf die Besonderheit als Kampfstätte wird kein

Wert gelegt."¹⁾ "An Rosensträucher zu denken, ist widersinnig."²⁾ Fehrle stellt fest, daß in der Fassung A einer fünfmaligen Erwähnung des Namens Rosengarten über vierzigmal die Bezeichnung Garten und noch weit mehr Plan, Anger und sogar Heide gegenüberstehen.³⁾ "Deutlich dringt noch der alte Charakter der Spiel- und Versammlungsstätte durch."⁴⁾ Nur einmal wird eine organisch-natürhafte Beziehung der Rosen zur Örtlichkeit festgestellt:

A 374

swenne die rôsen gewahsent, sô lât mich wider
darîn.

Die vestire-Metapher (A 5,1; 47,1) ist das einzige schwache Kennzeichen poetischer Beschreibungskunst, ein versprengter Tropfen aus dem breiten Strom rhetorisch-poetischer Landschaftstopik. Auf Beschreibung, insbesondere auf Landschaftsbeschreibung, kam es dem Dichter wohl auch nicht an. Es ging ihm mehr darum, den Verlauf der Kämpfe zu erzählen, nicht so sehr darum, den Raum zu beschreiben, in dem sie stattfinden.

3) Der Rosengarten zu Worms (D)

In der Fassung D der Rosengarten-Epen ist nicht Kriemhild die Besitzerin, sondern ihr Vater Gibeche (D 8); er ist es auch, der die Herausforderung zum Kampf gegen seine zwölf Helden überall bekanntgeben läßt. - Der Unterschied zum Rosen-

1) K. Ranke, Rosengarten, S. 76

2) E. Fehrle, Rose und Rosengarten, S. 67

3) ebenda, S. 67

4) K. Ranke, Rosengarten, S. 76

garten A erstreckt sich jedoch nicht nur auf die Handlung, sondern auch auf die Gestalt des Gartens: In seiner Mitte steht eine künstliche Linde, in deren Ästen künstliche Vögel sitzen, die mit Hilfe eines Blasebalg-Mechanismus' vielstimmig singen können. Im Schatten dieser Linde thront Kriemhild mit ihren 500 Jungfrauen. Ausführlich wird der Garten beschrieben in dem Brief, der die Herausforderung enthält und in Bern verlesen wird:

- D 28 Ez hât diu schoene Kriemhilt, sit daz si ein
kindel was,
gezieret einen anger, darinne daz grüne gras,
mit mûren und mit zinnen, einer halben mîlen
breit,
darinne die liechten rosen und bluomen vil
gemeit.
- 29 Si hât in dem garten eine linden erzogen wol,
dârunder schône gerihet einen balc swarz
als ein kol.
swenne man den balc ziuhet, durch die roeren
gât ein wint
obene in der linden, dâ diu vogelîn sint.
- 30 Sô hebet sich ûf der linden ein schal sô
vrôuden rîch
von maneger sîezen stimme sô rehte wûnneclîch:
si singent wider einander, kleine und dâbî
grôz.
es wart nie herze sô trûrec, daz der kurze-
wîle verdrôz.
- 31 Diu linde ist alsô schoene und dâbî alsô wît,
daz si vûnf hundert vrouwen vil guoten schate
git.
diu linde ist umbehangen mit pfeller alsô rôt,
wan ez diu kûeginne durch ir hôchvart gebôt.
- 32 Ir vindet under der linden ein gestüele sô
wunneclîch
geworht von helfenbeine, herre, her Dietrich,

darunder den liechten marmel alsô ein spiegel-
glas,
darûf lît pfeller und side, daz bezzerz nie
enwas.

33 Ez koment under die linden schoener vrouwen vil,
di durch kurzewile erheben manec spil.
welt ir dâhin rîten, die âventiure besehen,
sô wizzet, herre, her Dietrich, dâ muoz ein
strît geschehen.

34 Die roeren die sint rîche von manegem vogel
kluoc,
der man ûf der linden vindet sitzen genuoc
ûf dem rôten golde, ir gevider daz ist breit.
man vindet in dem garten sô vil der hübeschheit.

Der Verfasser des Rosengartens D ist vor allem
darauf aus, den Rosengarten im Sinne der späthö-
fischen Auffassung höfisch zu machen.¹⁾ Die Mittel,
die er dazu verwendet, entstammen **T h r o n -**
d a r s t e l l u n g e n; er versieht den
brauchtümlichen, umfriedeten Sakralbezirk, der
in der Fassung A noch deutlich erkennbar ist, mit
einem **H e r r s c h e r t h r o n**. Den ersten
Hinweis darauf, daß das "gestüele" so aufzufassen
ist, gibt das Material, aus dem es hergestellt ist,
nämlich Elfenbein. Es gehört seit alter Zeit neben
Gold zu den edelsten Stoffen und wird deshalb zum
Schmuck von Königsthronen verwendet. Wie das Alte
Testament (1. Kön. 10,18; 2. Chron. 9,17) berich-
tet, ist der Thron Salomos aus Gold und Elfenbein
hergerichtet.²⁾ Die Sessel der etruskischen Könige

1) H. de Boor, Die dt. Literatur im späten Mittel-
alter, 1. Teil, München 1962, S. 172

2) Vgl. Paulus Cassel, Kaiser- und Königsthron
in Geschichte, Symbol und Sage, Berlin 1874,
S. 27

waren aus Elfenbein.¹⁾ Die römischen Beamten, vom curulischen Aedil an aufwärts, besaßen als Amtsstuhl die sella curulis. Das war ein Klappstuhl aus Elfenbein oder mindestens mit Elfenbein versehen.²⁾ Ptolemäus gebrauchte Elfenbein- und Goldsessel.³⁾ - Im 9. Jahrhundert erwähnen die Gesta Berengarii ein solium eburneum, auf dem Kaiser Arnulf Platz nahm.⁴⁾ - Auch ein Bischofsstuhl kann "thronos" genannt werden. Darin liegt der Gedanke des Ostens, daß der Bischof auf Erden Gott im Himmel entspreche; der Bischofsstuhl wird in die entsprechende Beziehung zum Throne Gottes gesetzt.⁵⁾ Die Elfenbeinumkleidung des Bischofsstuhles beruhte zweifellos auf einer Nachahmung herrscherlichen Brauchs⁶⁾. Eine solche mit Elfenbein umkleidete Bischofscathedra, die für den 545 - 553 amtierenden Erzbischof Maximianus angefertigt wurde, wird noch jetzt im erzbischöflichen Palast von Ravenna aufbewahrt.⁷⁾ Schließlich ist noch die im 11. Jh. hergestellte Cathedra St. Petri der Päpste zu nennen, deren Sitz mit skulptierten Elfenbeinplatten verkleidet ist.⁸⁾

Auch die spiegelglatte, leuchtende Marmorfläche zu Füßen des Elfenbeinthrones gehört wohl in den Bereich der Herrschaftssymbolik. Sie erinnert stark an das "gläserne Meer gleich dem Kristall", das sich, wie die Apokalypse schildert (4,6), vor dem Throne Gottes befindet. Dieses Meer

1) Ebda. S. 27

2) Ernst Meyer, Römischer Staat und Staatsgedanke, Darmstadt 1961, 2. Aufl., S. 142

3) Cassel, a. a. O., S. 27

4) Gesta Berengarii III, v. 53, MGH Poetae IV, S. 385

5) Percy Ernst Schramm, Herrschaftszeichen und Staatssymbolik, Stuttgart 1954, S. 321

6) Schramm, ebda., S. 325

7) Schramm, a. a. O. S. 323; vgl. ebda. Abb. 34, Taf. 27

8) Schramm, S. 325

ist Ausdruck der maiestas Domini; später wird es zum Sinnbild der Taufe.¹⁾ Ein ähnliches Kristallmeer findet sich im Graltempel des Jüngeren Titurel; hier sind im Onyxfußboden Bilder von Fischen und allerlei Meerwundern zu sehen, die sich mit Hilfe eines Blasebalg-Mechanismus wie lebend bewegen. Das Ganze ist mit Kristallplatten abgedeckt und sieht wie ein mit Eis bedeckter See aus (437 - 38).²⁾ "Die Meeresdarstellung unter einem Herrscherthron ist zweifellos als ein Sinnbild der Herrschergewalt entweder über das Element des Wassers selbst oder über Flüsse und Meere in geographischer Einschränkung aufzufassen."³⁾ Der See aus Kristall "weist deutlich ins Morgenland und scheint in besonderer Verbindung mit Thronhallen zu stehen."⁴⁾

Die Linde, die sich über dem Thron erhebt, ist mit kostbaren roten Seidenstoffen zeltartig behängt worden. Daß es sich hierbei um ein Zeichen herrscherlicher Gewalt handelt, deutet der Dichter selbst an: "wan ez diu küneginne durch ir höchvart gebôt". Die rote Farbe ist "schon vom Alter-

1) F. van der Meer, *Maiestas Domini, Théophanies de l'apocalypse dans l'art chrétien*, Citta del Vaticano 1938, S. 220 ff. - A. Baumstark, *Die karolingisch-romanische Majestas u. ihre orient. Parallelen*, *Oriens Christianus*, Ser. III, Bd. I (XXIII), 1927; R. Berger, *Die Darstellung des thronenden Christus in der romanischen Kunst*, Reutlingen 1926

2) Vgl. Lars-Ivar Ringbom, *Graltempel und Paradies*, Stockholm 1951, Abschn. "Das künstliche Meer", S. 65 ff.; vgl. auch Friedr. Zarncke, *Der Graltempel*, *Abh. d. phil.-hist. Cl. d. kgl. Sächs. Ges. d. Wiss.* Bd. VII, 5, 1879, S. 496

3) Ringbom, a. a. O., S. 67

4) Ebda. S. 68

tum her die Farbe himmlischer und irdischer Macht-haber".¹⁾ "Bei vielen Völkern und zu allen Zeiten ist der Purpur die königliche Farbe, so auch in Rom. Die Konsuln und hohen Beamten der römischen Republik trugen als Amtsabzeichen die toga praetexta, die Toga mit dem breiten Purpursaum. An seinem höchsten Ehrentage jedoch, beim Einzug als siegreicher Feldherr im Triumph, trug noch der Konsul die goldgestickte Ganzpurpurtoga. So ist allgemein angenommen, schon im Altertum und sicher richtig, daß das die alte Königstracht war."²⁾ - Wenn auch der Mönch Ilsan nach dem Kampfe droht, das "himeltuoch für die sunnen" (D 586) zu zerstören, und so auf seine eigentliche Funktion hinweist, so dürfen wir doch bei diesem zeltartig angebrachten Tuch über dem Sitz einen Zusammenhang mit dem von einem Baldachin überdeckten solium vermuten, dem alten Götterstuhl, der seit dem 2. Jh. zum Thron der römischen Kaiser wird.³⁾ Dieses solium behalten die Kaiser auch nach der Christianisierung des Reiches bei, da der mit ihm verknüpfte Anspruch der Ähnlichkeit mit den Göttern schon nicht mehr empfunden wird. Das ist der Thron, auf dem sich die byzantinischen Kaiser durch das ganze Mittelalter hindurch abbilden lassen.⁴⁾ "Zu diesem solium gehört auch noch der auf vier Säulen ruhende B a l d a c h i n , der ur-

1) F. Focke, Szepter und Krummstab, in: Festgabe f. Alois Fuchs, Paderborn 1950, S. 352

2) E. Meyer, a. a. O., S. 24

3) P. E. Schramm, a. a. O., S. 318

4) P. E. Schramm, S. 318. - H. P. L'Orange, Keisereen på Himelstronen, Oslo 1949, verfolgt den thronenden Kosmokrator von Alexander d. Großen bis zu den Byzantinern und blickt dabei auch auf d. Sassaniden und die Christusdarstellungen.

sprünglich Abbild des Götterhimmels über dem Götterstuhl ist und deshalb von dem vergöttlichten Kaiser beansprucht, aber auch zur Auszeichnung des christlichen Altars als des Sitzes Gottes verwandt wird. Den Baldachin haben die byzantinischen Kaiser gleichfalls beibehalten."¹⁾

Alle diese mit dem Thron verknüpften Vorstellungen und Motive weisen auf den Orient. Ihr Ursprung ist wohl in den glanzvollen Thronsitzen des iranisch-persischen Königtums zu suchen, wie schon Cassel vermutet: "Um einen Thron in solchem Glanze zu fassen und auszuschmücken, bedarf es einer königlichen Gewalt, wie sie bei den Iraniern heimisch war; überall, wo das Königtum in älterer Zeit sich der einheitlichen Macht, welche dort herrschte, zu nähern imstande war, gab seine Erscheinung auf dem iranischen Throne das Muster ab, welches man nachbildete und nachahmte."²⁾

Die künstliche Linde fehlt im Laurin und auch im Rosengarten A. Erst im Rosengarten der Fassung D erscheint sie, weil hier der brauchwürdige, umfriedete Sakralbezirk, der in der Fassung A noch deutlich sichtbar war, in den von höfischer Auffassung bestimmten, mit einem Thron versehenen Festanger umgewandelt wird. Künstliche Bäume und andere durch Blasebalg-Mechanismen betriebene Vogelorgeln sind in der mittelhochdeutschen Literatur häufig anzutreffen. Die entsprechenden Schilderungen hat Zarncke zusammengestellt.³⁾ Seine un-

-
- 1) Schramm, S. 318 - Vgl. auch d. Art. "Baldachin" im Reallex. f. Antike u. Christentum I, 1950, S. 1150 - 53 (dort weitere Lit.) - L.J. Ringbom, a.a.O., S. 78 ff. Kap. "Die Thronhalle des Khosrau"
2) P. Cassel, a. a. O., S. 23
3) Fr. Zarncke, Graltempel, S. 494 - Abb. solcher Vogelorgeln bei Gerbert, De cantu et musica sacra, St. Blasien 774 (nach Ringbom)

mittelbare Vorlage kann der Dichter der späten Fassung D im Jüngeren Titurel Albrechts von Scharfenberg gefunden haben. Der Rosengarten D ist frühestens 1270/80 entstanden.¹⁾ Der Jüngere Titurel muß 1272 nicht nur fertig, sondern - wenigstens in Teilen - bekannt gewesen sein.²⁾ Albrecht beschreibt den Graltempel als Abbild des Kosmos, in dem Himmel, Erde und Meer umspannt sind. Dieser Tempel schließt sich in Ausstattung und Architektur eng an die berühmte Thronhalle Khosraus II. an, die Kaiser Heraklius 624 n. Chr. zerstörte.³⁾ Im Innern des Graltempels erhebt sich in einem künstlichen Garten ein großer, goldener Baum mit Laub und Ästen, singenden Vögeln und posaunblasenden Engeln. Es ist die Orgel dieses Tempels.⁴⁾

392 Ein boum ûz rotem golde mit loube, zwi und
esten
besetzt, als man wolde. vogel über al der
aller besten,
di man an suzer stimme lobt ze prise.
ûz balgen gie dar in ein wint, daz ieglich
vogel sanc in siner wise,

393 Einer hoch, der ander nidere, ie nach des
sluzzels leite.
der don ze berge widere was in den boum ge-
wiset mit arbeite.
swelcherleie vogel er wolde stungen,
der meister wol bekante den sluzzel ie dar
nach die vogel sunen.

1) De Boor, Die dt. Literatur im späten Mittelalter, S. 172

2) De Boor, S. 53

3) L.J. Ringbom, S. 8 u. S. 78, Kap. "Die Thronhalle des Khosrau"

4) Vgl. Ringbom, S. 21 ff.

Cassel und Fehrle betonen, daß solche künstlichen Bäume im Orient tatsächlich existiert hätten und daß die Kenntnis davon den westlichen Dichtern durch Pilger oder Kreuzfahrer vermittelt worden sei.¹⁾ Dabei kommt die Freude des spätmittelalterlichen Publikums am Maschinellen, Technisierten solchen Schilderungen entgegen. Die Quellen verweisen tatsächlich auf den Orient und zeigen, daß derartige Bäume in unmittelbarem Zusammenhang mit Palast- oder Thron schilderungen stehen. - Im Schlußkapitel des Jüngeren Titirel wird ausdrücklich darauf verwiesen, daß als architektonischer Wunderbau mit dem Graltempel nur noch die Palastkapelle im Lande des Priesterkönigs Johannes zu vergleichen sei.²⁾ Im Mittelalter waren über diesen angeblich christlichen Herrscher und sein Reich in Asien viele Schilderungen in Umlauf.³⁾ In einer Interpolation eines lateinischen Briefes des Priesterkönigs Johannes an den byzantinischen Kaiser Manuel werden ähnliche Bäume mit singenden Vögeln geschildert.⁴⁾ Albrecht hat diesen Brief für seine Schilderung benutzt.⁵⁾ - Werner Wolf weist auf ähnliche Schilderungen vom wunderbaren Thron König Salomos in der arabischen und jüdischen Literatur hin, die aus der Palast- und Thronbeschreibung des

1) Cassel, S. 68 - Fehrle, S. 16

2) Vgl. dazu und zum folgenden Ringbom, S. 57 - 65

3) Fr. Zarncke, Der Priester Johannes, I. Abh. d. phil.-hist. Cl. d. kgl. Sächs. Ges. d. Wiss. Bd. VII, 5, 1879, S. 59

4) Zarncke, Johannes, S. 923 - Conrad Borchling, Der Jüngere Titirel und sein Verhältnis zu Wolfram v. Eschenbach, Göttingen 1897, S. 104 - Ringbom, S. 59

5) Zarncke, Johannes, S. 968 ff.

Alten Testaments (1. Kön. 7, 10; 18 - 23) hervor-
gehen.¹⁾ Nach Cassel sind diese Thron schilderungen
dem Judentum aus dem Sagenkreise des Iranismus zu-
gefloßen.²⁾ Unter den Beschreibungen prachtvoller
Throne bei persischen Großkönigen war besonders
berühmt der des Sagenkönigs Djemsid, der beim Ein-
dringen der iranischen Sagen in die semitische
Literatur des öfteren in die Gestalt Salomos über-
ging.³⁾

Wirkliche Entsprechungen solcher Schilderun-
gen, nämlich Audienzhallen und Throne, die mit
goldenen Bäumen und singenden Vögeln ausgestattet
waren, finden sich im 9. Jh. am Kaiserhof in By-
zanz. Liudprand von Cremona beschreibt den im kai-
serlichen Zeremonialbau Magnaura unter Theophilos
(829 - 42) errichteten "Thron Salomos", vor dem
ein künstlicher Platanenbaum stand: "Ein eherner,
aber vergoldeter Baum stand vor dem Thron des Kai-
sers, dessen Zweige ebenfalls eherne und vergol-
dete Vögel ausfüllten, welcher jeder nach seiner
Art Stimmen verschiedener Vögel ertönen ließen."⁴⁾
- Auch im Chrysotriklinos, in dem der eigene Thron
der byzantinischen Kaiser stand, soll es Goldbäume

-
- 1) Werner Wolf, Grundsätzliches zu einer Ausgabe
des Jüngerer Titarel, II, ZfdA 79, 1942, 238 f.
- G. Salzberger, Salomos Tempelbau und Thron
in der semitischen Sagenliteratur, Schriften
d. Lehranstalt f. d. Wiss. d. Judentums, Bd.
2, H. 1, 1912, 107; Singer, Salomosagen in
Deutschland, ZfdA 35, 1891, 185, Anm. 8
 - 2) Cassel, S. 18
 - 3) Ringbom, S. 60 - Vgl. Arthur Christensen, Fir-
dausis Kongebog, København 1931, S. 389; Cassel,
a. a. O., S. 19
 - 4) Antadaposis VI cap. 5 (Opera, ed. J. Becker,
2. Aufl. 1915, S. 154) nach Ringbom, S. 61;
Cassel, a. a. O., S. 70 f.; P. E. Schramm,
S. 518 f.; H. P. L'Orange, S. 132 - 35

mit singenden Vögeln gegeben haben.¹⁾ - Am Hof des Kalifen al-Muqtadir in Bagdad wurde 916 ein Baum aus Gold und Silber mit beweglichen Blättern und singenden Vögeln gezeigt.²⁾ Dieser Baum soll bei der Herrichtung des entsprechenden Baumes in der Magnaura zu Byzanz als Vorbild gedient haben.³⁾ - Alle diese Wunderbäume werden im Zusammenhang gebracht mit dem goldenen Weinstock und der goldenen Platane am Hof des Xerxes, von denen Herodot (7,27), Xenophon (Hist. graec. VII, 38) und Chares von Mytilene (Gr. 2) berichten.⁴⁾ Hier, am Thronsitze des "Königs der Könige" ist wahrscheinlich der Ausgangspunkt für alle späteren, in gleicher Weise ausgestatteten Thronsitze zu suchen.⁵⁾ Ob die deutschen Dichter des 13. Jh. dieses Motiv aus byzantinischer, arabisch-jüdischer, arabisch-persischer oder abendländischer Überlieferung entnehmen, ist unmittelbar nicht zu entscheiden.

Bei den Kämpfen, die im Rosengarten D stattfinden, geht es neben dem Kuß einer Jungfrau und dem Rosenkränzlein, die als Kampfpreise ausgesetzt sind (D 37,4), auch um Thron und Herrschaft König Gibeches (D, 8 - 9). In dieser neuen Motivierung zeigt sich sogleich der Sinn der ausführlichen Thronschilderung: Der Thron mit all seinen Attributen ist der sichtbare Ausdruck der aufs Spiel gesetzten königlichen Herrschergewalt.

Im Unterschied zur Fassung A ist der Rosen-

-
- 1) G. Paris und E. Langlois, *Chrestomathie du moyen âge*, Paris 1897, S. 7, Anm. 1 (nach Ringbom, S. 63)
 - 2) Ringbom, S. 64 (dort weitere Lit.)
 - 3) Cassel, *Kaiser- u. Königsthron*, S. 68
 - 4) Zarncke, *Graltempel*, S. 494; G. Flügel, *Geschichte der Araber*, Leipzig 1840, Bd. II, S. 211 (nach Ringbom, S. 65)
 - 5) Ringbom, S. 65

garten D nicht mit einem Seidenfaden, sondern mit einer breiten, mit Gold und Edelsteinen geschmückten Borte umhegt (D 9,3 ff.). Jedoch auch von Mauern und Zinnen ist die Rede, die den ganzen Anger mit seiner Thronanlage einfrieden (D 28,3; D¹ II 21,3). Die in diese Mauern eingelassenen Tore stößt Dietrich mit dem Fuße auf (D¹ XVIII 36,1; 37,2). Schließlich nennt der Dichter den Rosengarten "himmelriche" (D 241,2) und "paradis" (D 254,2). Ob hier Vorstellungen von der heiligen Stadt Jerusalem mitschwingen, deren Mauern und Tore die Geheime Offenbarung (21,10 ff.) beschreibt, ist nicht festzustellen. Eher wäre wohl an die Vorstellungen zu denken, die das Mittelalter vom irdischen Paradies hat. Man stellte es sich als weit im Osten gelegenen Ort vor, der nicht mehr die Gestalt des biblischen Lustgartens, sondern eines königlichen Herrschersitzes hatte. Bis ins 15. Jh. wurde es noch auf den Weltkarten verzeichnet.¹⁾ Die Vorstellungen von der paradiesischen Königsburg reichen bis in die Zeit der Kirchenväter zurück. So schreibt Johannes von Damaskus: "Gott wollte den Menschen ... wie einen König und Herrscher über die ganze Erde und ihre Dinge setzen. Darum errichtete er ihm zuvor gleichsam eine Königsburg, in der er wohnen und ein glückseliges Leben haben sollte."²⁾ Einen "königlichen Herrschaftssitz" nennt auch Severianus von Gabala das Paradies.³⁾ Wenn die Paradiesburg in der Dichtung, vor allem in den Alexanderdichtungen, wiederkehrt, werden ihre Mauern hervorgehoben, so z. B. im

1) Vgl. Ringbom, S. 257 u. S. 269

2) Johannes v. Damaskus, *Bitl. d. Kirchenväter*, Bd. 44, München 1923, S. 73 (nach Ringbom, S. 256)

3) Nach D. Stiefenhofer in *Bibl. d. Kirchenväter*, Bd. 44, S. 75

Alexander des Ulrich von Eschenbach:¹⁾

25383 ein hûs und ein miure
 von liehtem werke tiure.
 diu mûre in liehter varwe schein,
 als ob sie waere ein liehter stein;
 tor und türne alle
 lûter als ein cristalle ...

Auch in bildlichen Darstellungen erscheint das Paradies als Burg oder Stadt. Den Namen "Paradysus" trägt ein mit Türmen, Kuppeln und Toren umhegerter Raum, in dessen Mitte sich ein großer Baum gegen die mauerumschlossene, weiße Fläche abhebt. Die Darstellung stammt aus dem 1120 vollendeten enzyklopädischen Werk Liber Floridus.²⁾ Eine Karte Andreas Walspergers von 1448 zeigt, auf hohem Berg gelegen, die von Mauern und Bastionen umschlossene Paradiesstadt.³⁾

Als Quelle dieser Vorstellungen vom irdischen Paradies erkennt Lars-Ivar Ringbom in seiner weitgespannten Untersuchung (Graltempel und Paradies, Stockholm 1951) die Stadt Šiz in Aserbeidjan mit ihrer zentralen Bauanlage auf dem Takht-i-Suleiman, dem "Thron Salomos". "Es handelt sich hierbei um ein berühmtes Feuer- und Wasserheiligtum des späteren Zoroastrismus, zugleich aber um das Nationalheiligtum des sasanidischen Reiches. Dieser Ort in Aserbeidjan, der Media Atropatene der Römer, war ... außerordentlich heilig, eine Hauptstätte der iranischen Kosmologie: auf dem plateauartigen Gipfel eines erloschenen Vulkans, innerhalb mäch-

1) Hrsg. Wendelin Toischer, Bibl. d. Lit. Ver. in Stuttgart, 183, Tübingen 1888

2) Abb. 120 bei Ringbom, S. 422

3) Abb. 124 bei Ringbom, S. 427

tiger Mauern des 2. Jh. vor Chr. erhob sich hier bis zum Jahre 624 n. Chr. die Stadt Šiz (Ganzaka), das "Jerusalem" der zoroastrischen Welt, nach iranischer Auffassung der "Mittelpunkt der Erde", Zarathustras angeblicher Geburtsort, an dem der kanonische Grundtext des Avesta aufbewahrt wurde. Diese heilige Stadt spiegeln Mythen und Legenden, Dichtung und Kunst in eindrucksvoller Weise wieder. Šiz findet man wieder ... in der mittelalterlichen Vorstellung sowie in der mittelalterlichen Geographie, und zwar als das 'irdische Paradies' des Ostens".¹⁾ "Lage und Natur dieses Landes stimmten mit den Angaben der Genesis überein, die gewaltige Mauer sowie die geschichtlichen Legenden entsprachen den Überlieferungen vom irdischen Paradies. So also konnte diese mythische Stätte ihren Platz auf den Weltkarten durch ein ganzes Jahrtausend behaupten. Schien es uns schon möglich, die uralte Landschaft Atropatene, wo die medische Geschichte im 7. Jh. v. Chr. ihren Anfang nahm, als Vorbild für die frühestens zur Achaemenidenzeit abgefaßte Genesiserzählung dienen zu lassen, so ist es noch mehr wahrscheinlich, daß im Mittelalter die Ruinenstadt Šiz mit dem irdischen Paradies und jener Paradiesburg identifiziert wurde, vor deren verschollenen Mauern Alexander der Sage nach umkehren mußte."²⁾

Der Rosengarten D korrespondiert als glanzvoller, paradieshafter Hintergrund zum festlichen Lebensgenuß der höfischen Gesellschaft, zur unbekümmerten Daseinsfreude schöner Damen, die hier "durch kurzewile erhebert manec spil" (D 33,2)

1) Ringbom, S. 7 f.

2) Ringbom, S. 271

und in "hôchgemüete" leben (216,4). Auch das auf höfisch-gesellschaftliche Vorbildlichkeit gerichtete Motiv der "vröide" fehlt nicht: Niemand behält hier ein "trüreges herze" (D 30,4; 239,4); wer das Spiel der "rotte" hört, die im Garten erklingt, wird "vröudenrich" (242,2; 253, 1 - 3). - Das alles steht indessen in harter Diskrepanz zu einer Handlung, in der in unritterlicher, unhöfischer Weise in derselben Umgebung, vor denselben Damen das blutige Schauspiel der Zweikämpfe abläuft, bei denen es um Tod und Leben geht. Die enge Verflechtung von Höfischem und Unhöfischem geht auch aus den Kampfpreisen hervor: Der Minnelohn, der den Sieger erwartet, ist mehrdeutig; er geht vom Kuß bis zu geschlechtlicher Vereinigung:

D 37,3

swer den andern ane gesiget, der sol der
beste sîn:
sô kûsset in ein juncvrouwe und setzet im
ûf ein krenzeln.

D 69,1

"Wâfen, iemer wâfen!" sprach her Dietrich
"waz tuont mir vrouwen leides an! wie sint
sie sô wunderlich,
daz ir vil selten keiniu wil nemen einen man
und ouch bî ime slâfen, ich müeze vor mit
ime gestriten hân."

D 70,1

Gît ime got daz gelücke, daz er mit obe ge-
lit,
sô gât er an ein bette und vrôuwet sich der
zit ...

Wildnis

Wildnis wird in den Helden-Epen auf mehrere Arten dargestellt. In erster Linie gilt sie als ein unwegsamer, dem Menschen feindlicher Naturraum, der außerhalb des gesicherten Siedlungs-, Rechts- und Verkehrsbereiches, in dem sich menschliches Gemeinschaftsleben vollzieht, gelegen ist. Sie bietet daher für den Menschen nichts Verlockendes. Im Gegenteil, er fürchtet sie, weil sie die Heimstätte asozialer Elemente, des Räubers, des Einsiedlers ist. Über das Reale hinaus dringt die Fabulierfreudigkeit der Dichter ins Märchenhaft-Zauberische vor:¹⁾ Da hausen Lintwürmer, Riesen, Zwerge und andere Fabelwesen, die den Menschen bedrohen und ihm Furcht einjagen.

Die Wildnis wird in den Dietrich-Epen wie jede andere Landschaft nicht in ihrer einmaligen Besonderheit beschrieben. Die Dichter verfügen über einen festen Vorrat an Formeln und Motiven, mit deren Hilfe ihr Bild hervorgeholt werden kann.

1) Die erste Art der Beschreibung setzt die Wildnis ab vom menschlichen Siedlungs- und Verkehrsbereich. Sinnfälliger Ausdruck dafür ist ihre Weglosigkeit. Es gibt dort keine Straßen. Das Fehlen von "strâze und ouch stige" - diese allitterierende Formel taucht häufig auf - umschreibt die Art des Schauplatzes, in dem der Held, der durch Kraft und Kühnheit aus menschlicher Gemeinschaft herausragt und sich deshalb in solche Gebiete wagen darf,

1) Vgl. Wolfgang Baumgart: Der Wald in der deutschen Dichtung, Berlin und Leipzig 1936, S. 14

"Äventiure" findet: die Wildnis.

a) Berchtung, der Waffenmeister des jungen Wolfdietrich sucht seinen Schützling von dem Vorhaben, aus der belagerten Burg zu fliehen, um bei Kaiser Ortnit Hilfe zu holen, abzubringen, indem er ihm die Weglosigkeit und Einsamkeit der Wildnis vor Augen hält:

Wolfd. A 420,2

dû vindest nindert strâze noch keine stige
blôz, -

ebenso Wolfd. A 421,2

dû vindest nindert huobe noch acker wol besât.

Dennoch reitet Wolfdietrich davon (455,2):

die strâze und ouch die stige er vil gar
vermeit -

er gerät in große Mühsal (Wolfd. A 456,3):

in begreif grôziu swaere, des enkunde er niht
bewarn,
daz er in der wilde muost âne strâze varn.

Recht und Gesetz, konstitutiv für menschliche Gemeinschaft haben dort keine Kraft und keine Geltung mehr: Wie ein Räuber reitet Berchtung, als er auf Befehl Hugdietrichs dessen Sohn töten soll, in die Einsamkeit (Wolfd. A 83):

die stige und ouch die strâze er durch vorhte
vermeit.

durch walt und durch gevilde er mit im schâches
reit.

Auch in "Dietrichs Flucht" steht diese umschreibende

Formel. Ein Bote reitet von Meilán nach Bern:

Dietr. Fl. 5766

er vermeit alle stráze
und streich diu wilde über lant.

Im Goldemar reitet Dietrich in die Wildnis:

Gold. 3,2

her Dietrich von Berne reit:
die rehten stráze er dicke vermeit;
dô kêrte er gên der wilde.

Ebenso Eckenl. 161,4:

den walt er âne stíge reit.

Diese Beispiele mögen genügen:¹⁾ - Eine zweite Allitterationsformel zur Bezeichnung der Wildnis ist "holz und heide".²⁾ Sie findet sich in den Wolfdietrich-Epen; z. B. Wolfd. B 417,3:

sie giengen holz und heide, die zwêne küene
man,
ân trinken und ân spíse, als ich iu gesagen
kan.

Ähnlich Wolfd. B 423,3; 534,3; Wolfd. D VII,1; und im Laur. D 41.

Wenn es jedoch Wege gibt, dann sind sie "smal", "enge" oder "rûch".³⁾ Mit dem Wort "rûch" wird nicht etwa die Unebenheit oder Holprigkeit eines Weges bezeichnet, sondern seine Überwucherung durch Dor-

1) Schon Hartmann umschreibt so die Wildnis (Erec 5312; Gregorius 2766).

2) ebenfalls schon im Erec (3107):
nu riten si beide
nu holz nu heide ...

3) Virg. 45,7; 143,1; 292,12; 392,12; 431,3

nen und buschiges Gestrüpp von beiden Seiten her. "rûch" hat seinen Ursprungsort im Botanischen: Bäume, die Zweige und Laubwerk tragen, sind "rûch".¹⁾ Als Grundbedeutung ist "laubig ausgeschlagen", "struppig", "bewaldet" anzusetzen. Das rauh-Werden geschieht nicht ohne äußeres Zutun, sondern in ihm antwortet die Wiederausschlagsfähigkeit von Baum, Busch und Strauch auf das vorhergegangene Laubrupfen, Laubschneiteln, Laubbrechen des Menschen, auf den Verbiß durch das Vieh. "rûch" ist ein Wort aus der Niederwaldwirtschaft. Von diesem botanischen Ursprungsort strahlt es in andere Bereiche aus.

Diese umschreibenden Formeln sind bild- und ausdrucksarm. Sie sagen nicht viel über die Wildnis selbst aus: Sie ist hier noch nicht beschreibungswürdig und erscheint daher nur als kultur-fremder, menschenferner Naturraum.

b) Im Wolfdietrich A und im Ortnit erscheint die Wildnis als Gebirgslandschaft; ihr Bild wird durch die Substantive "gebirge", "gesteine", "steinwant" und durch "ronen" evoziert:

Ortn. 83

sô dû von Garte rîtest, sô kêr zer lenken
hant
über ronen und über gebirge neben der stein-
want.

1) Vgl. Dorothea Ader, Studien zur Sippe von d. schlagen, Diss. Münster 1958, Kap. geschlacht, schlecht, rauh, S. 82 ff. - Niels Kranemann, Rauhe Alb, Zur Bedeutung eines Namens, Muttersprache, 1959, 180 ff. - Jost Trier, Holz, Etymologien aus dem Niederwald, Münst. Forsch. 6, Münster-Köln 1952, S. 110 f.

Ortn. 444,2

nâch dem Lamparten hûop sich dô Alberîch
durch gebirge und durch gesteine ...

Wolfd. A 383

dô dûhten in ie cleine die ronen und ouch
der graben.

Wolfd. A 596

dô kêrte er gegen der wilde durch daz gebirge
dan gên der steinwende.

Hier werden keine Landschaftsausschnitte, sondern Landschaftsüberblicke gegeben, deren Beschaffenheit durch die oben genannten Substantive zeichnerhaft angedeutet wird. Vorbilder für ein derartiges typisierend-andeutendes Auswahlverfahren können die Heldenepiker bei Wolfram gefunden haben, der "die Wildnis liebt":¹⁾

Parz. 224,19

mit gewalt den zom das ros
truoc über ronen und durch daz mos.

Parz. 282,7

vil ungevertes reit er dan
über ronen und über manegen stein ...

Parz. 436,26

über ronen âne strâzen
Parzivâl vûrs venster reit.

1) H. Brinkmann, Wesen und Form, S. 126: "Seine Landschaft liebt die Wildnis, und wenn Wolfram sie selbst auch Chrestien entnahm, so hat er doch seinen Nachfolgern ein vielbefolgtes Vorbild gegeben (z. B. der späteren Heldenepik)".

Auch Wirnt von Grafenberg verfäht so:

Wig. 6260

er truoc in verre in den walt
dâ manec boum was gevalt
und grôze ronen lâgen ...

2) Eigentliche Beschreibungen des Gebirges mit seinen Schluchten, tiefen Tälern und jâhen Berghängen sind in der mhd. Epik sehr selten. Nur der wildnisliebende Virginaldichter beschreibt es ausführlich in Form von Wegschilderungen. Dabei stellt er die dichten, sich hoch aufziehenden Bergwälder heraus:

Virg. 859,4

si sâhen ein gevrenne hôch,
daz ûf sich gegen den lûften zôch ... -

Ebenso betont er den dymanischen Schwung zum Himmel strebender Felswände, der im Kontrast zur Tiefe der Täler besondere Kraft gewinnt:

Virg. 448,2

ich hân geliten grôz ungemach
über velse und über stîgen,
manec grôze rotsche hôch
diu sich ûf gein lûften zôch.
dar nâch muost ich sîgen
wider nider in diu tal ...

Aber auch hier folgt der Dichter nicht individuell Beobachtung, sondern er stützt seine Beschreibung auf Motive, die er in der spät- und vorhöfischen Epik findet und fast unverändert übernimmt:

Pleier, Tand. u. Flord. 8479

... und starkez gebirge hôch,
daz ûf gein den lûften zôch.

Pleier, Garel II 768

daz gebirge gein den lüften zôch.

Rud. v. Ems, Alex. 3099

... in einem gebirge hôch

daz sich gein grozer hœhe zôch.

Herz. Ernst B 4381

niderhalp von gebirge hôch

daz sich uf gên den wolken zôch.

Münchn. Oswald 2447

der hirze an den berc vlôch

der sich in die lüfte zôch ...

Die mhd. Epiker finden derartige Formeln bereits
in der mittellateinischen Dichtung vor:

Theodulf, versus contra iudices, MGH Poetae I
397,29

tendunt ad nubila montes ...

Hibernicus exul, versus ad Karolum regem, MGH
Poetae I 397,29

nubila dum tangunt minaci vertice montes ...

Walahfrid Strabo, visio Wettini, MGH Poetae II 312

dum vadunt, montana vident, quae sidera
tangunt.

Poeta Saxo, MGH Poetae IV 1, II 239 ff.

vel via terribilis visu scandenda per Alpes
montibus in summis, ubi tecta nubibus atris
ac nive perpetua rupes ad sidera surgunt ...

Eine großräumige, kontrastreiche Alpenszenerie,
einen Landschaftsüberblick, der die Wucht des

Bergmassivs, Wald und Feld, zerklüftete Bergschluchten und tiefe Täler umfaßt, entwirft der Virginaldichter in wenigen Zeilen:

Virg. 140,2

ich snelle boten für dich habe,
die wizzen dise wilde:
der berge hoehe, ir breite, ir grunt
ist in mit wilden stigen kunt.
walt, ouwe und daz gevilde,
die wilden tobel, die tiefen tal
die kunnen si wol riten:
kunt ist ez in überal
die rotschen zuo den lften ...

Wie weit der Dichter hier überlieferter Beschreibungstopik folgt, ist schwer zu entscheiden. Gebirgsschilderungen dieser Art bietet die mhd. Epik nicht. Sicherlich liegt jedoch auch hier keine Landschaftsschilderung vor, die aus der subjektiven Naturbeobachtung des Dichters erwächst, sondern es handelt sich um epische Staffage und abkürzende Bühnengliederung mit Hilfe raumgesättigter Substantive (wilde, berge, walt, ouwe, gevilde, tobel, tal), die dem Leser die Vorstellung einer durchmessenen Wegstrecke einsuggerieren. Dieser verkürzenden Staffage liegt die weit verbreitete Formel "Berg und Tal" zugrunde, das wichtigste Schema der Landschaftsgliederung: "Die Gliederung der Erdoberfläche in Berg und Tal ist ebenfalls sehr alt, biblisch und antik zugleich."

Gildas schreibt (MGH Poetae IV, 619,35):

Si ascendam ardua in montim,
Si conscendam convexa in vallium,
Si camporum vias vastissimas
Si silvarum rubos per densissimas
Via plana pergam ...

Aus dem 9. Jh. haben wir (MGH Poetae IV, 331,2):

Scandens et descendens inter montium confinia
Silvarum scrutando lustra valliumque concava ...

und die Schilderung der Rolandslandschaft beim Poeta Saxo (MGH Poetae IV, 16, 393):

His gestis, hostes vasti per devia saltus
Fugerunt celeres, fuerant quibus ardua montis,
Abdita silvarum, vallis loca nota profunde ...

Aus dem 10. Jh.: per abrupta montium et praecipitia
vallium perventum est ad St. Galli monasterium
(Gunzo v. Novara an die Reichenauer Mönche). Oder
(MGH Poetae V, 32, 195):

in longas valles vel in ardua montis ...

Aus dem Jahre 1000 (Strecker, Froumund, 33, Nr.
XVIII, 8):

montes conscendam, simul avia cuncta peragram ...

Aus dem 11. Jh. (De Hastingsae proelio 365):

Mons silvae vicinus erat vicinaque vallis ...¹⁾

Schon in der Antike finden sich großräumige Landschaftsüberblicke ähnlicher Art:

per tamen et campos, per opertos arbore montes,
saxo quoque et rupes, et, qua via nulla,
cucurri ... (Ovid, Metam. V 162)

per iuga, per silvas dumosaque saxa vagatur

(Ovid, Metam. X 535)

per iuga, per valles ... (Ovid, Metam. XIV 425).

1) E. R. Curtius, Zur Literarästhetik des Mittelalters, Zeitschr. f. roman. Philologie, 58, 1938, 222 ff.

Ich stelle die Motive der lateinischen Stellen denen der Virginal (140; 448) gegenüber:

ardua montium, abrupta montium -
der berge hoehe, rotsche hôch
vallis profunda, praecipitia vallium, convexa
vallium -
tiefe tal, tobel
viae vastissimae -
wilde stigen
devia, avia -
dise wilde
saltus vastus, densissimi rubi silvarum -
gevenne
campus -
gevilde
descendere convexa in vallium -
sigen nider in diu tal
fuerant quibus ardua montis nota -
der berge hoehe ist in kunt.

Die zahlreichen Ähnlichkeiten zwischen der mhd. und der lateinischen Gebirgsbeschreibung deuten darauf hin, daß auch hier eine feste Tradition vorliegt.

3) Neben dem großräumigen Landschaftsüberblick kennt der Virginaldichter jedoch auch den im Detail dargestellten, in den Handlungsverlauf als reines Dekor eingeschalteten kleinflächigen Naturausschnitt, der aus strömendem Wasser, Felsen und Blumen aufgebaut wird:

Virg. 122

si kêrte von in in den tan,
dâ manec kalter brunnen ran
durch griez ûz herten velsen ...

Virg. 406

dô suochten wir daz megetin,
wir vundens in der bluomen schîn
bî wazzer unde velsen ...

Virg. 173,1

der wurm treip in über einen bach
der ûz dem wilden velse brach
gar tief ûz einem grunde ...
... der walt was wilde, und umbe rinc
bluomen glanz in gelfe ...

Felsen und fließendes Wasser sind feste Bestandteile eines schönen Naturausschnittes, der zum Beschreibungsgut mittelalterlicher Epik gehört. Ich finde ihn zuerst in der Alexandreis des Walter von Châtillon (VI 240):

patrem habet rivus fontem, qui rupe profusus
purus et expressis per saxea viscere guttis
liquitur et siccas humectat nectare glebas.

Wolfram verwendet ihn bei der Beschreibung der Burg Logroys (Parz. 508,17):

ein brunne ûz dem velse schôz ...

Auch Gottfried gebraucht diese Kombination (Trist. 9078):

nu gesach er eine lachen sweben
smal unde mazliche groz,
in die von einem velse vloz
ein küelez kleinez brünnelin.

Dasselbe Landschaftsbild findet sich beim Stricker (Daniel 2500), bei Berthold von Holle (Demantîn 2566) und im Trojanerkrieg Konrads von Würzburg:

Troj. 16510

ein brunne lûter unde kalt
ûz einem velse gât derbî

Troj. 18840

dâ flôz ein lûter brunne kalt
der schöne ûz einem velse klanc ...

Konrad übernimmt es sogar in seine Lyrik:

7,21

ûz der velse clôsen
brunnen klingent dâ ...

Der literarische Ursprung dieser Fels-Wasser-Kombination mag im Alten Testament zu finden sein: Moses schlägt auf Geheiß des Herrn Wasser aus einem Felsen (Exod. 17,6):

en ego stabo coram te ibi super petram Horeb
percutiesque petram et exhibit ex ea aqua ut
bibat populus. fecit Moses ita coram senioribus Israhel. -

Mittelalterlichen Dichtern ist diese Episode durchaus geläufig; Rudolf von Ems weist auf sie in seinem "Barlaam" hin:

(57,12)

in gap des steines herte
diu liechtsûezen brunnen kalt ...

Dasselbe tut Walther von Châtillon (Alex. IV 211):

hic populum manna desertis pascit in arvis:
lex datur, et potum sitienti petra propinat.

4) Fast ausschließlich aus Motiven lyrischer Herkunft ist die Beschreibung einer Waldesaue aufgebaut, die der Virginaldichter als dekorativen Hin-

tergrund des Geschehens ausmalt:¹⁾

Virg. 120,7

si wistes durch den vogelsanc
gên einer blüenden ouwe,
dâ maneger hande bluomen dranc
ûf in des neigen touwe
dâ rôt, dâ wîz, dâ blâ, dâ gel.
dâ dônten kleiniu vögelîn
mit sange ir süezen stimme hel ...

Das Verb "dringen" verknüpft mit seinem dynamischen Ausdrucksgehalt das Mai- und Taumotiv mit den Blumen. Es stammt aus der Lyrik. Von den Blumen gesagt, finde ich es bei Walther:

Walther 45,37

sô die bluomen ûz dem grase dringent ...

Walther variiert damit das Verb "springen", das er fünfmal verwendet (75,14; 15,33; 94,13; 114,26), und das zuerst Veldeke gebraucht (MF 62,25).²⁾ Konrad von Würzburg³⁾ verwendet sowohl "springen" wie "dringen" in Epik (Engelh. 5346; Parth. 10670; 11273) und Lyrik (3,3; 4,23; 9,9; 16,5).

Das "touwe"-Motiv **a l l e i n** ist in der Epik durchaus gebräuchlich; schon in Wolframs Parzival taucht es viermal auf (Parz. 598,10; 679,28; 704,13; 775,12). Die **V e r k n ü p f u n g** von

1) Vgl. Brinkmann, Wesen und Form, S. 181

2) Ludwig Schneider: Die Naturdichtung des deutschen Minnesangs, Berlin 1936, S. 70

3) Vorbilder für den Dichter der Virginal A (Str. 1 - 239) haben wir besonders bei Konr. v. Würzburg zu suchen, weil er dessen Schüler war. Vgl. dazu Carl v. Kraus: Virginal u. Dietrichs erste Ausfahrt, ZfdA 50, 1908, 122; vgl. jedoch auch Hugo Kuhn: Virginal, PBB 71. 1941, 331 ff. Im übrigen nehme ich auf den Anteil verschiedener Verfasser keine Rücksicht.

Tau-, Mai- und Blumenmotiv finde ich außer in der Virginal nur in der Lyrik:

Walth. 27,21

liljen unde rôsen bluomen, swâ die liuhten
in meien touwen durch daz gras ...

Seit Neidhart ist diese Wendung geläufig.¹⁾

Ebenfalls lyrischer Herkunft ist die differenzierende Farbaufzählung; sie erscheint zuerst bei Johansdorf:

MF 90,32

wîze rôte rôsen, blâwe bluomen, grüne gras
brûne gel und aber rôt, dar zuo des klêwes
blat,
von dirre varwe wunder under einer linden was.

Dann bei Walther 75,25:

Diu welt was gelf, rôt unde blâ.
grûen in dem walde und anderswâ ...

In seiner Alterselegie kontrastiert Walther die äußere Schönheit der Welt zu ihrem inneren Wesen:

Walth. 124,37

diu welt ist âzen schoene, wîz grûen unde rôt,
und innen swarzer varwe, vinster sam der tôt.

Besonders Konrad von Würzburg liebt die Farbenhäufung in seinen Liedern:

3,3

bluomen rôt, gel unde blanc
dur daz grüne gras âf dringent ...

Andere Beispiele bei Konrad: 3,3; 4,23; 7,23; 9,9;

1) Ludwig Schneider, a. a. O., S. 70

12,28; 16,17; 22,13.

Die differenzierende Farbenreihung ist zwar auch in der höfischen Epik beliebt; sie wird hier jedoch nicht dazu verwendet, den koloristischen Eindruck vielfarbiger Blumen wiederzugeben, sondern sie bleibt für die Beschreibung von ritterlich-höfischen Ausstattungs- oder Dekorationsgegenständen reserviert.¹⁾ -

Der Virginaldichter leitet seine Beschreibung mit der raumerschließenden und -durchmessenden Adverbialbestimmung "durch den vogelsanc" ein und schließt sie mit dem gleichen Motiv ab. Die optische Schönheit der Aue ist so gleichsam von akustischer Schönheit eingerahmt.

5) "Die größte Überraschung hält indessen eine der epischen Dichtungen bereit, die Rabenschlacht, die drei jugendliche Recken, bevor sie ihren ersten Kampf bestreiten und ihren frühen Tod erleiden, auf eine Höhe über einer weiten Landschaft stellt, daß sie in dieser Stunde zum ersten Male innwerden, wie schön die Erde ist. Dieser Einfall ist so erstaunlich groß, daß es wirklich nicht zu begreifen wäre, wenn der Dichter er schon vermocht hätte, ihn völlig auszuwerten".²⁾

1) Hartmann, Erec 8924 - 25 (Zeltschnüre); 8215 (Marmor). Gottfried, Tristan 663 ff (Decke); 15830 ff. (das Hündchen Petitcreiu). Konrad von Würzburg: Engelh. 2648 ff.; Part. 6154; 14348; 15292; Turn. 566 (Schildbeschreibungen); Part. 12445 (das Gewand der Meliur); Part. 13443 ff. (Zelt); Part. 15506 und Turn. 806 (Waffenröcke); Part. 21342 (Banner)

2) Andreas Müller: Landschaftserlebnis und Landschaftsbild, Studien zur deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts und der Romantik, Hechingen 1955, S. 15

Es sind Diether, Dietrichs Sohn, und Orte und Scharphe, die Söhne Etzels. Sie reiten am Meeresstrand entlang:

Rabenschl. 372

wol ze vruoimbizzit
dô kômen si geritên
ûf eine schoene heide wît ...

374 Hie mit disen sachen
begunde ez werden lieht.
sich begunde der nebel ûf machen.
des hân ich missaget nieht,
vil heiter schein die sunne.
'nu vreu ich mich', sprach Scharphe, 'dirre
wunne'.

375 'Waffen, heilliger crist'
sprach Orte zehant,
'wie rehte schoene hie ist
ditze hêrlîche lant!
owê, vogt von Berne,
ir muget wol hie immer wonen gerne.'

Hier haben wir die einzige Landschaftsschilderung der Dietrich-Epen, aus der unmittelbares Erlebnis spricht. Da ist nichts von idealer Zeitlosigkeit: Die "vruoimbizzit" gliedert das Ganze in alltäglichen Tagesablauf ein. Der Dichter schildert aus genauer Wirklichkeitsbeobachtung: Der Nebel beginnt zu steigen, als es hell wird. Er beruft sich sogar auf seine Erfahrung, auf seine Vertrautheit mit derartigen Naturerscheinungen: Er weiß, immer, wenn die Sonne zu scheinen beginnt, hebt sich der Nebel. Schon vorher wundert er sich, daß das noch nicht geschieht:

Rabenschl. 370

mich wundert sêre,
daz der nebel sich niht ûf lâzen wil.

Aber im Herbst ist ja der Nebel besonders dicht:

Rabenschl. 337

dô was ez an den zîten ...

... in dem herbest nâhen.

der nebel waz grôz ...

Bis an den Rand ekstatischer Fassungslosigkeit gehen die Gefühle der vom Landschafts- und Naturerlebnis überwältigten jungen Helden; einfach und schlicht spricht sie Scharphe aus: "nu vreu ich mich dirre wunne", hingerissen Orte: "Waffen, heiliger crist, wie rehte schoene ist ditze hêrlîche lant". - Landschafts- und Naturschönheit wird hier nicht beschreibend ausgebreitet, sondern spiegelt sich im echten Gefühlserlebnis junger Menschen wider. Eine so innige, im Erlebnis verschmolzene Einheit von Natur und Ich fällt aus dem gewohnten Rahmen mittelalterlicher Landschaftsbeschreibung gänzlich heraus.

Ich fasse zusammen: Wildnis erscheint im Ort-nit, im Goldemar, im Eckenlied und in Dietrichs Flucht als Negation des durch Recht und Gesetz konstituierten Verkehrs- und Kulturbereichs des Menschen. Ihr Bild wird ex negativo durch Nennung sinnfälliger Erscheinungen evoziert; es ist von traditionsgebundener Ekphrasis nicht berührt. - Die großräumigen Gebirgsbeschreibungen der Virginal werden als Wegschilderungen in den Handlungsablauf einbezogen; das Beschreibungsmaterial scheint antiker Herkunft zu sein. - Die kleinräumige, ins Detail gehende Wildnisbeschreibung der Virginal wird mit biblischen Motiven, vorwiegend jedoch solchen lyrischer Herkunft vorgenommen. Sie hat keinen handlungsbezogenen, son-

dern dekorativen Wert. - Ohne Parallele bleibt
das dem Erlebnis des Menschen verhaftete Land-
schaftsbild in der Rabenschlacht. -

Wald

Der Wald wird in der gesamten mhd. erzählenden Dichtung wieder mit dem bestimmten Artikel eingeführt. Es ist also nicht von diesem oder jenem Wald die Rede, sondern durch die Nennung des Begriffes "Wald" wird beim Hörer oder Leser ein damit assoziierter Vorstellungskomplex allgemeiner Art wachgerufen.¹⁾ Die Art dieses Vorstellungskomplexes wird deutlich aus den Adjektiven, die dem Wald beigegeben werden: "vinster", "dunkel", "wilde", "ungevüege", "ungehiure" u. ä. Sie geben keine sinnlich wahrnehmbaren, differenzierten Eigenschaften wieder, sondern sie bezeichnen die Art des Gefühlserlebnisses, mit dem der Mensch dem Wald begegnet. Diese Adjektive haben keinen beschreibenden, sondern einen erlebnishaft-psychologischen Sinn.

Die ursprünglich mit dem Wald verknüpften Vorstellungsprinzipien sind im Märchen in stilisierter Form konserviert: Der Wald ist die von der menschlichen Kulturwelt scharf geschiedene Eigenwelt, die unter eigener, vom Menschen nicht beeinflusster und beeinflusbarer Gesetzmäßigkeit steht. Er ist die räumliche Gestaltung des Unheimlichen, des Wunderbaren, des Irrationalen; er selbst nimmt am wunderbaren Geschehen teil.²⁾ Diese Vorstellungswelt kann durch die evokative Kraft des Namens, durch das bloße Nennen des Be-

1) Vgl. dazu und zum Folgenden: M. Stauffer, Der Wald, S. 14 ff.

2) Wolfg. Baumgart, Der Wald in der deutschen Dichtung, Berlin 1936, Kap. Volksmärchen.

griffes "Wald" vergegenwärtigt werden und bedarf infolgedessen keiner näheren Beschreibung.

Diese Darstellungs- und Vorstellungsformen gelten auch für die mhd. erzählende Dichtung. Auch hier wird der Wald als bedrohlich, menschenfeindlich und kulturfremd aufgefaßt. Zugleich beginnt der Mensch jedoch auch schon, sich ihm zu nähern, ihn seinem Lebensbereich einzugliedern, so daß er als Übergangsbezirk zwischen abgeschlossener Eigenwelt und vertrauter Handlungsebene, zwischen Wunderwelt und bekannter Welt erscheint.¹⁾

1) Diese Annäherung des Menschen an den Wald findet ihren Ausdruck darin, daß er ihn als Ideallandschaft darstellt, indem er ihn mit den vorgegebenen Motiven der Landschaftsbeschreibung versieht.

Den ersten Schritt zur Verklärung des Waldes in der mhd. Epik tut Ulrich von Zazikhofen mit der Beschreibung des Behforet, des Schönen Waldes, in seinem Lanzelet. Er überträgt auf ihn literarische Angermotive:

Lanz. 3940

ich enweiz ob ich iu zalde,
wie des waldes site was.
er was grüene alsam ein gras
beide winter unde sumer.
dâ stuont manic boum so frumer
der al daz jâr obez truoc
zitic unde guot genuoc
und anderhalp noch bluote ...

1) M. Stauffer, Der Wald, S. 18

An den Bäumen, die zugleich blühen und Früchte tragen, wird die Strahlkraft der Paradiesbeschreibung spürbar.¹⁾ Sie finden sich schon im Bibelepos des Alcimus Avitus *De spiritalis historiae gestis* (II,6), sie finden sich in der Wiener Genesis (471 ff.), und sie finden sich wieder im Zaubergarten von Brandigan:

Erec 8719 ff

boume maneger slahte
die einhalb obez bâren
und andersit wären
mit wünneclicher blüete.

"Ein solches Beieinander von blühenden und fruchttragenden Bäumen ist eine rhetorischen Antithese angepaßte Baumanordnung, wie sie später im Anticlaudianus²⁾ des Alanus in der allegorischen Gartenbeschreibung (Wohnsitz der Fortuna)³⁾ mit ihren antithetischen Vertauschungen der natürlichen Größenverhältnisse erscheint."⁴⁾

Wirnt von Grafenberg und Heinrich von dem Tür-
lin verwenden zur Idealisierung des Waldes den
Vogelgesang:

Wig. 3484

ein walt in dâ nâhen lac
dar inne manec nahtegal
uobte ir wunneclîchen schal,
diu vreude in daz herze hal.

Crône 17509:

1) Vgl. R. Gruenter, *Paradisus*, S. 125
2) Migne, PL 210, *Anticlaudianus de Antirufino*
3) Migne, C 557 s., VII, C. 8 ff.
4) R. Gruenter, *Paradisus*, S. 125

ab disem wege kam er nie
unz er begreif einen walt,
der wol nach vröiden was gestalt
von bluomen und von grüenem klê,
darunder ouch nâch vröiden schré
manic vogelin unde sanc ...

In der Heldenepik taucht das erste Anzeichen der
Idealisierung des Waldes im Wolfdietrich A auf.
In tiefer, finsterner Nacht reitet Wolfdietrich
durch einen Wald (Wolfd. A 579):

er hôrte in dem walde von vogelen sâezen braht.

Die ideale Waldlandschaft kennt in der Helden-
epik sonst nur der Virginaldichter. Sie hat hier
keinen handlungsbezogenen, sondern dekorativen Wert.
- Hildebrant und der junge Dietrich kommen in den
Wald:

Virg. 20

Alsô sî kômen in den walt,
sî sâhen manegen brunnen kalt
ûz herten velsen dringen,
bluomen lachen durch daz gras
(der kurzer, dirre lenger was),
dar zuo die vogel singen,
gâlander unde nahtegal
in sâezem senftem dône,
daz ez wider einander hal:
oben in des waldes trône
lûtzeliender was ein zwî,
der einer kleinen stunde
vogelsanges blibe vrî.

Der Dichter fügt die Beschreibung aus Natursegmen-
ten zusammen; "brunnen" und "velse" sowie "bluomen"

und "gras" bilden die Kompositionsgruppen. Zugleich erfährt die Aufzählung der Bestandteile eine Auflockerung durch das bewegungsstarke Verb "dringen"; dasselbe geschieht durch das metaphorisch gebrauchte Verb "lachen", dessen Bewegungsmoment noch durch die Adverbialbestimmung "durch daz gras" und durch die differenzierende Größenangabe der Blumen erhöht wird. - Der Aufbau der Beschreibung aus Natursegmenten repräsentiert eine spätere Phase der Landschaftsbeschreibung, die linear-additive Einfachheit (vgl. loc. am. Wolfd. B 425) durch dekorative, bewegungshaltige Details ersetzt.

Das Verb "lachen", auf Blumen übertragen, findet der Virginaldichter in der Epik nur in Konrad v. Würzburgs Engelhard (3130) und in dessen Trojankrieg (11582):

die bluomen ûf den velden
begunden sich ûf machen
und ûz dem grase lachen ...

Es stammt wohl aus der Lyrik Walthers:

45,37

sô die bluomen ûz dem grase dringent,
same si lachent gegen der spilnden sunnen ...

In gleicher Verwendung findet sich das lateinische "ridere" in den Carmina Burana:

151,1

florum data mundo grata rident facie ...

Auch die Wendung "der kurzer, dirre lenger was" verweist auf Walthers Wettstreitmotiv:

51,34

'dû bist kurzer, ich bin langer'

alsô stritents ûf dem anger
bluomen unde klê ...

Zu den optischen Landschaftsreizen fügt der Dichter die akustischen: Dihäretisch differenziert er den Kollektivbegriff "vogel" in "gâlander unde nahtegal", läßt die Dihärese in der Wendung "daz ez wider einander hal" ausschwingen und steigert in einer Litotes den Vogelgesang zu idealer Vollkommenheit.

Alle Motive (brunnen, bluomen, vogelsingen) sind trotz der Verschiedenartigkeit der Sinneswahrnehmungen zeugmatisch an das Verb "sehen" geknüpft. Sie stehen so nicht isoliert nebeneinander, sondern sind auf e i n e n Wahrnehmungsfaden gereiht. -

In der Virginal ist der Wald von Getier überhaupt, besonders jedoch von Vögeln erfüllt. Der in ihn eindringende Mensch erscheint mit seinem Kampflärm geradezu als Störenfried dieses Naturreiches, vor dem sich die Vögel in Sicherheit bringen. Eine derartig mit Bewegung erfüllte Darstellung ist in der Heldenepik sonst nirgendwo anzutreffen. Überall sonst sitzen sie unbeweglich auf den Zweigen der Linde und lassen ihren Gesang ertönen. Niemals bewegt sich eines von ihnen oder fliegt gar davon, wie es hier der Fall ist:

Virg. 60,2

her Hildebrant den heiden treip,
daz ez die vrouwen hörten,
an ein geriute, daz was wît,
daz sunder vor dem berge lît.
ir slegē die vogel stôrten,
daz sî von den boumen vlugen

und gesanges gar vergâzen
und sich ûf hôher vaste zugen
und dâ mit hûse sâzen.
von grûenem loube was ir dach:
ob iender rouch von swerten gie,
der tete in dâ kein ungemach.

Das gleiche Kausalverhältnis zwischen dem Kampfes-
lärm und der Furcht der Vögel zeigt sich in der
mit differenziertem Klang- und Raumempfinden ge-
ladenen Schilderung des Waldes, in dem Hildebrant
den jungen Dietrich mit dem Riesen kämpfen hört:

Virg. 104

er in den walt ân stîge drabet.
an maneger stat er stille habet,
swâ diu swert erklungen;
ieze dort und danne hie
entwerhesz allenthalben gie.
die vogel niemê sunen:
ir hellen braht, ir dôn, ir dôz
den liezen sî dô blîben ...

Doch auch für diese scheinbar wirklichkeitsgetreue
Darstellung findet der Virginaldichter ein Vorbild
bei Konrad von Würzburg:

Troj. 40726

die Kriechen begunden dâ
dâ wider heben solchen schal,
daz die vogel überall ...
... gebeiten mohten niht dâwider.

2) Eine große Bedeutung erlangt der Wald in der mhd.
Literatur durch die Jagd. Hinweise auf die Jagd und
den Wald als ihren Schauplatz sind sehr häufig an-

zutreffen.¹⁾ Tristan führt sich am Hof König Markes dadurch ein, daß er einen Hirsch nach neuester Mode zu zerlegen versteht.²⁾ - In diesem Zusammenhang erscheint der Wald nicht mehr als das kulturferne, unheimliche Gebiet ohne Rechtsgültigkeit, sondern er wird in den Lebensablauf des Menschen als vertrauter, real erfahrbarer Bereich eingegliedert.³⁾

Eine ausführliche Jagdschilderung bringt in der gesamten mhd. Epik nur das Nibelungenlied in der Erzählung von Siegfrieds Tod (16. Aventiure, wie Sifrit erslagen wart). De Boor nimmt an, daß die Jagd als Hintergrund zu Siegfrieds Ermordung von einem Dichter des 10./11. Jh. unter Verwendung französischer epischer Quellen eingeführt sei.⁴⁾ Diese Szene sei erst vom letzten Dichter zum "modernen ritterlichen Jagdfest" ausgemalt worden.⁵⁾ Nach Frankreich verweisen die zahlreichen Ähnlichkeiten, die Siegfrieds Tod mit der Ermordung des Helden auf der Jagd in dem provenzalischen Epos von Daurel et Beton besitzt.⁶⁾ - Für

-
- 1) Münchn. Oswald 2471; Eilh. Trist. VIII 41; Veld. En. 1673 ff.; Hartm. Er. 7130, 4629⁵; Konr. Troj. 18818 ff.; Part. 317 ff.; 1867; Waltherep. 2, a, 8;
 - 2) Gottfr. Trist. 2759 ff. Laur. A 95
 - 3) Vgl. M. Staufer, Der Wald, Kap. Jagdwald
 - 4) Das Nibelungenlied, nach der Ausgabe von K. Bartsch, hrsg. v. de Boor, Wiesbaden 1961, 16. Aufl., S. XXVI
 - 5) H. de Boor, Die höfische Literatur, S. 164; ebenso Fr. Panzer, Das Nibelungenlied, S. 354
 - 6) S. Singer, Neujahrsblatt d. Lit. Ges. in Bern auf das Jahr 1917, Bern 1916, S. 97 ff.; dazu: A. Heusler, Aufs. zur Sprache u. Geschichte, W. Braune dargebracht, 1920, S. 79 ff., ders.: Nibelungensage u. Nibelungenlied, 1922, 2. Aufl., S. 40; H. Hempel, Nibelungenstudien I, 1926, S. 199 ff.; C. Wesle, ZfdPh, 51, 1926, S. 41 ff.; D.v. Kralik, Die Sigfridtrilogie im Nibelungenlied u. i. d. Thidrekssaga, 1. Teil, 1941, S. 845 ff.; H. Schneider, Heldendichtung, Geistlichendichtung, Ritterdichtung, 1925, S. 213; ders.: ZfdPh, 1926, S. 204 ff.; Fr. Panzer, Studien zum Nibelungenliede, Frankfurt 1945, S. 5 ff.; ders.: Das Nibelungenlied, Stuttgart 1955, S. 354 ff.

ein hohes Alter des Jagdtod-Motivs tritt dagegen besonders Otto Höfler ein.¹⁾ - Die Frage, ob dieses Motiv alt oder erst in jüngerer Zeit übernommen worden ist, liegt in den Handlungsmotiven begründet; die Beschreibung des "modernen Jagdfestes", die Ausmalung der Jagdszenerie betrifft sie jedoch nicht. Daß diese Beschreibung alleiniges Eigentum des letzten Nibelungendichters sein soll, scheint der Gedanke an die Traditionsgebundenheit, die sich bei allen Beschreibungen finden läßt, nicht zuzulassen. Woher hat dann der Dichter sein Beschreibungsmaterial? -

Die Jagd und die Ermordung Siegfrieds läßt der Dichter im Wasgenwald (Vogesen) stattfinden (Nib. 911,3). Nach Str. 918,3 fließt der Rhein zwischen dem Wasgenwald und Worms. Hier unterläuft also dem in geographischen Dingen sonst so gewissenhaften Dichter ein Fehler. Der sorgfältige Bearbeiter C hat diesen Fehler korrigiert, indem er statt der Vogesen den Odenwald einsetzte. - Beruht dieser geographische Irrtum des Passauers darauf, daß er den Wasgenwald aus einer Vorlage, in der er Hintergrund einer Jagdschilderung war, unbesehen übernommen hat? Wo wird der Wasgenwald als Jagdgebiet erwähnt?

Der Wasgenwald ist neben den Ardennen das bekannteste Jagdgebiet des Mittelalters. Schon im 6. Jh. schreibt Venantius Fortunatus (VII, 4,19):

*Ardena an Vosagus cervi caprae heliis uri
caede sagittifera silva fragore tonat?*

1) Otto Höfler, Siegfried, Arminius und die Symbolik, Heidelberg 1961, S. 60 - 64; Hermann Schneider, Die deutschen Lieder von Siegfrieds Tod, Weimar 1947, S. 38 ff.; Ph. A. Becker, Zur Jagd im Odenwald, PBB 70, 1948, 420 ff.

Auch das Waltharilied erwähnt ihn als solches:

489

Interea vir magnanimus de flumine pergens
venerat in saltum iam tum Vosagum vocitatum.
nam nemus est ingens, spatiosum, lustra
ferarum
plurima habens, suetum canibus resonare
tubisque.

"Den Namen des Wasgenwaldes übernahm der Dichter aus der Waltherdichtung."¹⁾ Besonders der letzte Halbvers (492) mag in Str. 941 des Nibelungenliedes nachklingen:

Dô hörten's allenthalben ludem unde dôz
vôn liuten und von hunden; der schal der was
sô grôz
daz in dâ vom antwurte der berc und ouch der
tan.

Doch gerade das Motiv des von Jagdlärm und Hundengebell widerhallenden Waldes weist über das Waltharilied hinaus auf die karolingische Dichtung: auf das Buch der Carmina in honorem Hludovici (MGH Poetae I, S. 57) des Ermoldus Nigellus:

502

Iam nemus omne sonat crebris latratibus ictus,
Hinc hominum voces, hinc tuba crebra furit.

In diesem Bereich taucht der Wasgenwald häufig auf. Derselbe Ermoldus Nigellus läßt ihn in den Carmina in laudem Pippini regis (MGH Poetae I, S. 82) seine eigenen Vorzüge als Jagdwald preisen. Der Wasacus spricht:

1) H. de Boor, Das Nibelungenlied, S. 152, Anm. zu 911,3

99 saltibus in nostris soliti discurrere reges
venatu varias exagitare feras.

Hic fugit ad fontem coniecta cerva sagitta,
hac spumosa aper flumina nota petit.

Im Wasgenwald pflegte Karl der Große zu jagen. Das berichtet Einhard in den Annalen (Migne, PL 104):

Ann. 805

Imperator ... Vosegum petiit. Ibi venationi
vacans ... profectus est.

Ann. 817

... cum Vosegi saltum venandi gratia peteret ...

Ann. 821

... autumni dimidium exercitationem venatoria
in Vosegi saltu atque secretis exegit.

Ann. 825

Imperator ... in Vosegum ad Rumerici montem
venandi gratia profectus est.

Im Nibelungenlied erwähnt auch Gunther ausdrücklich, er habe häufig im Wasgenwald gejagt:

Nib. 911

Nû wir der herverte ledic worden sîn,
sô wil ich jagen rîten bern unde swîn
hin zem Waskenwalde als ich vil dicke hân.

Aus dem Gelehrten- und Dichterkreise um Karl den Großen geht das Gedicht Karolus Magnus et Leo Papa hervor. In ihm befindet sich eine Jagdschilderung, die große Ähnlichkeiten mit der des Nibelungenliedes aufweist.¹⁾ Das Gedicht ist häufig

1) MGH Poetae I, S. 372 ff., v. 137 - 184

Nib. 926

Dô riten si von dannen in einen tiefen walt
durch kurzewile willen. vil manec ritter balt
volgeten Gunthere unde sînen man.

Die Spürhunde werden entkoppelt und nehmen die
Fährte des Wildes auf:

KM 269

mox ferrea vincla rapacum

Cuncta cadunt resoluta canum, lustra alta
ferarum

Nare sagace petunt, quaerentes rite rapinum,
Et lustrant avidi condensa frutecta molosi;
Diffusi errantes in opacis saltibus, omnes
Sanguineam silvis praedam reperire laborant.

Nib. 933

Dô nam ein alter jegere einen spürhunt.
er brahte den herren in einer kurzen stunt
dâ si vil tiere vunden. swaz der von lăgere
stuont,
die erjagten die gesellen ...

Am Waldrand, wo das Wild herausläuft oder heraus-
getrieben wird, werden Wachen aufgestellt:

KM 275

Cingit eques saltum, fugitivis obvia turbis
turba paratur ...

Nib. 928

Si hiezen herbergen vür den grünen walt
gên des wildes abeloufe die stolzen jegere
balt ...

Nib. 929

Von den jagtgesellen wurden dô gar bestân
die warte an allen enden ...

Ein Keiler wird aufgestöbert und verfolgt:

KM 276 ... aper fulvus fit valle repertus ...
 ... Praedam agiles certant fugitivam agitare
 molosi ...

Nib. 938

Einen eber grözen vant der spürhant.

Karl und auch Siegfried töten den Keiler nicht mit dem Sauspieß, sondern mit ihrem Schwert:

KM 294

Mox Karolus pater ipse volat mediumque per
agmen
Ociur aligeris avibus forat ense ferinum
Pectus et intinguens gelidum in praecordia
ferrum.

Nib. 939

Dô sluoc in mit dem swerte der Kriemhilde man ...

Viele Tiere haben ihr Leben lassen müssen:

KM 311

Corpora multa cadunt passim prostrata ferarum ...

Nib. 942

Dô muosen vil der tiere verliesen dô ir le-
ben ...

Die Jagdtrophäen werden erwähnt:

KM 312

Tunc Karolus praedam procures partitur in
omnes,
Et spoliis onerat gravidis sociosque sequaces.

Nib. 943 ... die brachten mit in dar
vil maneger tiere hiute und wildes genuoc.

Nach der Jagd versammelt sich die Gesellschaft auf
einem schattigen Platz:

KM 314

Inde reflectit iter campum repetensque priorem
Fronosum lucum, patulis fontesque recentes
Ramis praetextos et opacam frigoris umbram.

Nib. 963

die stolzen jagtgesellen hiez man zen tischen
gân.
ûf einen schoenen anger saz ir dâ genuoc.

Den Quell verlegt der Dichter des Nibelungenliedes
in die Nähe des Lagerplatzes; er gewinnt dadurch
eine Strecke für den Wettlauf zwischen Siegfried,
Gunther und Hagen:

Nib. 969

Dô sprach von Tronege Hagene: "ir edeln ritter
bält,
ich weiz hie bî nâhen einen brunnen kalt".

Auf dem Lagerplatz wird den Jagdgesellen ein Mahl
bereitet:

KM 319

Laeta parat Karolus sociis convivium laetus ...

Nib. 963

hey waz man rîcher spîse den edelen jegeren
dô truoc.

Man schenkt Wein aus:

KM 323.. inde iubet mensis donare Falerna.

Siegfried vermißt bei der Mahlzeit den Wein:

Nib. 965

Dô sprach der herre Sifrit: "wunder mich des
hât,
sît man uns des kuchen gît sô manigen rât,
warumbe uns die schenken bringen niht den win".

Die Jagdschilderung des Nibelungenliedes erreicht ihre besondere Wirksamkeit vor allem durch Kontrastbildung. Unmittelbar vor seinem frühen Untergang zeigt sich der Held noch einmal im hellsten Glanze seines einzigartigen Seins, in der Fülle von Reichtum, Jugend, Kühnheit und Kraft.¹⁾ Diese Kontrastwirkung wird noch dadurch gesteigert, daß Kriemhild schon vor dem Aufbruch der Jagdgesellschaft von unheilverkündenden Träumen und Vorahnungen gequält wird (Nib. 920 - 924).²⁾

Auch das lateinische Gedicht stellt Karl den Großen als den alle überragenden, strahlenden und erfolgreichen Helden heraus:

KM 171

Nobile namque caput pretioso amplectitur auro
Rex Karolus; cunctos humeris supereminet altis.

Karl ist auf der Jagd allen voraus und erlegt das meiste Wild:

KM 308

Pater inclitus ipse

Ante volans Karolus manibus fert missile ferrum,
Sternit et innumeras porcorum strage catervas;

1) Friedr. Panzer, Das Nibelungenlied, S. 352

2) ebenda S. 353

Corpora multa cadunt passim prostrata ferarum.

Auch hier dient das Motiv des unheilvollen Traumes der Kontrastbildung. Unmittelbar nach dem Mahl, das auf die Jagd folgt, streckt sich Karl zum Schlafe nieder und sieht im Traum, wie in Rom Papst Leo geblendet und verstümmelt wird. Boten reiten sofort nach Rom und finden den Traum bestätigt. -

Aus der Ähnlichkeit des Aufbaues und der Gleichartigkeit vieler Motive könnte auf einen unmittelbaren Zusammenhang beider Jagdschilderungen geschlossen werden. Dem stellt sich jedoch die Tatsache in den Weg, daß in der karolingischen Erzählung der Wasgenwald nicht erwähnt wird. Die Jagd findet hier in einem Wildpark nicht weit von Aachen statt ("non procul ab urbe Francorum" KM 137). - Daraus ergeben sich folgende Fragen: Kannte der Dichter des Nibelungenliedes den Wasgenwald - neben der Waltharidichtung - auch noch aus den Berichten Einhards, vielleicht sogar auch noch aus der Dichtung des Ermoldus Nigellus? Hat er ihn von daher in sein Werk übernommen, den Rahmen des "modernen Jagdfestes" jedoch aus Karolus Magnus et Leo Papa? Oder hat er den Jagdort Karls, der hier nicht genau lokalisiert ist ("non procul ab urbe Francorum"), unter dem Eindruck der erwähnten Gedichte für den Wasgenwald gehalten? - Eine sichere Antwort wird sich hierauf schwerlich geben lassen. Es scheint mir jedoch durchaus denkbar zu sein, daß ein Mann von dem Bildungsgrad, wie ihn der Passauer zweifellos besaß, sich bei seinem weitgespannten Interesse für das Sagengut der Vorzeit auch mit den Werken um die Gestalt Karls des Großen beschäftigt haben könnte, der selber zum Mittelpunkt eines Sagenkreises geworden ist. Daß der Nibelungendichter in der mit-

tellateinischen Dichtung belesen war, scheint sicher zu sein. Panzer sagt über ihn: "Wir sehen: Germanische Kontinuität durchwaltet noch weitgehend unsere Dichtung. Aber sie begegnet darin anderen Mächten. Der Mann, der sie schuf, lebte im "lateinischen Mittelalter" und war erfüllt von der Bildung seiner Zeit. Er kannte den Virgil sowohl wie mittellateinische Dichtung und kannte die lateinische Rhetorik mit ihrer reichen Überlieferung aus griechisch-römischer Antike."¹⁾

1) Fr. Panzer, Das Nibelungenlied, S. 459

Zusammenfassung

"Griechische und germanische Heldendichtung unterscheiden sich in wesentlichen Punkten. Zunächst in der Form. Die griechische ist Epos, d. h. umfangreiche Dichtung, die von Anfang an niedergeschrieben wurde, also literarisch war ... Die Germanen erzeugen in der Völkerwanderungszeit Heldenlieder, die nach der heutigen Anschauung achtzig bis zweihundert Langzeilen hatten. Sie wurden nicht aufgeschrieben ... Wie kommt man aber vom verlorenen, weil nicht aufgezeichneten, kurzen "Heldenlied" zum ags. und mhd. "Heldenepos"? Nur durch das Vorbild Vergils, der seinerseits Homer folgt. "Wo das Mittelalter zum Heldenbuch gelangt, da tritt es in die Stapfen Homers" (Heusler, Die altgerm. Heldendichtung, 1943, S. 182). Die mittelalterliche Epik ist also sekundär, die griechische primär: ein Sonderfall der Abhängigkeit der modern-abendländischen von der antik-mittelmeerischen Kultur."¹⁾

Ein wesentliches Moment bei der Aufschwellung des Heldenliedes zum Heldenepos bildet die Beschreibung. Mit ihrer Übernahme beginnt die Orientierung der Heldenepik an dem Vorbild Vergils und Homers. Diese Orientierung geht mittelbar vor sich: Die Heldenepik übernimmt ihr Beschreibungsmaterial zum größten Teil aus der höfischen Epik. Dabei gehen im Heldenepos Beschreibungen von Gewändern, Waffen, dekorativen Ausstattungsstücken, Festen und auch Körperbeschreibungen denen des Schauplatzes voraus.²⁾

1) E. R. Curtius, Europ. Literatur, S. 177

2) Vgl. Brinkmann, Wesen und Form, S. 179 f.

Die Landschaftsbeschreibung ist nur ein Teilbereich in der vielfältigen Fülle von Vorgangs- und Gegenstandsbeschreibungen.

Das Heldenepos wird durch diese Beschreibungsschicht, die sich über seinem nichthöfischen Stil und Stoff ablagert, an das höfische Epos angeglichen. Ein solcher Nivellierungsprozeß muß folgenreich sein, weil die Beschreibungen der höfischen Epik die Welt nicht so wiedergeben wollen, wie sie ist, sondern weil sie das Bild einer angestrebten Idealwelt entwerfen. Der auf das Exemplarische gerichtete Beschreibungsstil der höfischen Epik geht aus der Mitte ihres künstlerischen Wollens hervor; er ist ihr wesensmäßig.

Das Vermitteln vorbildhafter Idealität ist dem Heldenepos wesensfremd. Hier geht es primär nicht um Vorbildhaftigkeit, sondern um Erlebnis, um "Äventiure". Stilistisch ausgedrückt, heißt das: nicht um Beschreibung, sondern um Erzählung. - Mit der Übernahme der Beschreibung im allgemeinen und der Landschaftsbeschreibung im besonderen stoßen zwei Gestaltungs- und Aussageprinzipien aufeinander, die auf grundsätzlich verschiedene Ziele ausgerichtet sind und von grundsätzlich verschiedenen Darstellungsmöglichkeiten ausgehen.

Diesem Konflikt von Erzählwillen und Beschreibungsstreben suchen die meisten Verfasser der Heldenepen dadurch zu entgehen, daß sie die "Verritterung und Verhöfischung" ihrer Werke in Stoff, Stil und Form zu einem ihrer Hauptanliegen machen.¹⁾

1) Vgl. Helmut de Boor, Die dt. Literatur im späten Mittelalter, München 1962, Kap. 4: Die späte Heldenepik, S. 136 ff.

Sie drängen also das Heldenepos von seiner ursprünglichen Erzähltendenz ab auf die von der höfischen Literatur geprägte Beschreibungstendenz. Dieser Vorgang läßt sich einmal an der Übernahme der traditionsbestimmten Landschaftstopoi ablesen, zum anderen daran, welche Folgen die Übernahme dieser Topoi für sie selbst oder für ihre neue Umgebung hat. Das erste mag folgende Übersicht verdeutlichen:

ohne Landsch. beschreibung	mit ep.Mark.	mit loc.amoen.	mit Festanger	mit Beschr. v. Wald u.Wildnis
Biterolf	Nibelungenl.	Nibelungenl.	Laurin A	Virginal
Dietr.Flucht	Kudrunl.	Ortnit	Laurin D	
Rabenschlacht	Alphart	Wolfd. A	Eckenlied	
Laurin K	Wolfd. B	Wolfd. B	Roseng. D	
Roseng. A	Eckenlied	Wolfd. D	Virginal	
	Virginal	Eckenlied		

Die epische Markierung durch Bäume ist das unscheinbarste Kennzeichen der stilistischen Annäherung der Heldenepik an die Beschreibungstradition. Bedeutsame Folgen hat die Übernahme dieser Technik jedoch nicht: Entweder dient dieser Topos auch hier dazu, den Schauplatz einer Handlung topographisch anzudeuten, oder er wird als handlungseröffnender Begegnungsraum vom Erzählverlauf absorbiert.

Der in der Wildnis gelegene locus amoenus stammt zwar aus der höfischen Epik, ist jedoch kein Gegenstand höfischer Lebenssphäre. Er taucht auf im Nibelungenlied, im Ortnit, in den Wolfdietrich-epen und im Eckenlied. Überall wird er hier als Begegnungsraum, der neue Handlung einleitet, in den Erzählstrom integriert. Er ist Durchgangsraum, der zu neuer "äventiure" führt. Immer bleibt er so der "äventiure", dem Erlebnis, der Erzählung subordiniert, bis er im Nibelungenlied und im Wolf-

dietrich D sogar durch den Primat der Handlung zertrümmert wird. - Durch die Übernahme des locus amoenus passen sich die Dichter zwar dem höfischen Geschmack an, belassen dem Helden jedoch die einsame Wildnis, den Lebensraum, der seinem Charakter als Ausnahmemensch zukommt.

Der Festanger jedoch ist ein gesellschaftsbezogener Beschreibungsgegenstand höfischer Lebenssphäre. Sein Eindringen in die Heldenepik ist sicherstes Kennzeichen für deren Assimilation an die höfische Epik, weil er als Kultur- und Festraum ideales höfisches Dasein spiegelt. Das Fest mit seiner "vröide" ist ein Moment aus der Kernzone höfischen Gesellschaftslebens; als Gemeinschaftserlebnis liegt es weit ab vom Helden, der in der Einsamkeit Abenteuer findet. Der locus amoenus ist im Grunde "âventiure"-Raum, er entläßt den Helden ins Erlebnis - der Festanger zieht ihn aus diesem seinen Lebensbereich in die höfische Festgesellschaft hinein und macht ihn zum Ritter, der für schöne Frauen kämpft, wie Dietrich für die Königin Virginal und ihre Jungfrauen. Es ist bezeichnend, daß wir im Ortnit und in den Wolfdietrichen den locus amoenus, nicht aber den Festanger finden. Dort weht auch noch die Luft der alten Heldenwelt. - Eine Mittelstellung bezieht das Eckenlied: Es hat den locus amoenus und zugleich auch den Festanger. Der Festanger wird ausführlich beschrieben, der locus amoenus dagegen wird durch die Beschreibung einer schönen Dame in seiner Eigenständigkeit zerstört: Der Dichter bevorzugt das Höfische. -

Im Laurin und besonders in der Virginal ist nur noch der Festanger anzutreffen: Gerade in diesen Epen ist das Heldische nur noch in Resten vorhanden, vom Deskriptiven überwuchert: "Hier finden

wir fast alle deskriptiven Elemente des höfischen Romans vereinigt; sie betreffen Gegenstände aus ritterlich-höfischem Lebensbereich."¹⁾ Hier wird die Beschreibung wichtiger als die Erzählung, das Vorbildlich-Höfische häufiger als das Erlebnishaft-Heldische.

In der Virginal greift der Beschreibungswille des Dichters über auf den Wald und auf die Wildnis. - Im Ortnit, den Wolfdietrich-Epen und in Dietrichs Flucht wurden sie durch feste Formeln vom menschlichen Siedlungs- und Verkehrsbereich abgesetzt, um so den heldischen "âventiure"-Raum zu schaffen. - Dem Virginal-Dichter dagegen kommt es nicht so sehr auf die Erzählung der Erlebnisse in diesem Raum an, sondern auf die Beschreibung dieses Raumes, den er mit Hilfe lyrischer Motive als Ideallandschaft schildert und mit Zwergen, Jungfrauen und Rittern bevölkert, die dort in festlicher Freude leben. Das Höfische dringt in den heldischen Lebensraum ein; Erzählung weicht der Beschreibung.

Besonders deutlich wird der Prozeß der Verhöfischung beim Vergleich der Rosengärten A und D. Der von volkstümlich-vorhöfischem Brauchtum her zu verstehende Kampf- und Turnierplatz von A ist in D in einen paradiesischen Herrschersitz, in den Lebensraum ritterlicher Festgesellschaft verwandelt worden. Hier geschehen die Taten der Helden nicht mehr in der Einsamkeit, sondern vor den bewundernden Blicken schöner Damen. Das ist, so unhöfisch die blutigen Kämpfe auch sein mögen,

1) H. Brinkmann, Wesen und Form, S. 181; ebenso H. de Boor, Die deutsche Literatur im späten Mittelalter, München 1962, S. 164

ein wesentlich höfischer Zug, denn das Leben des Rittertums spielt sich vor den Augen der Gesellschaft ab; die Taten des Ritters geschehen nicht in der Einsamkeit.

Sogar der Begriff der "âventiure" erfährt hier eine wesentliche Veränderung: Es ist nicht mehr das Geschehen, das dem Helden irgendwo weit draußen widerfährt oder das er verursacht, sondern die erlesene Pracht und Herrlichkeit des Rosengartens selbst; die Schönheit und der Glanz der darin lebenden Damen werden mit in die "âventiure" einbezogen, werden selbst "âventiure": In dem Brief Kriemhilds, in dem der Garten beschrieben wird, heißt es (Roseng. D, 33,3):

welt ir dâhin rîten, die âventiure besehen,
sô wizzet, herre Dietrich, dâ muoz ein strîf
geschehen.

Damit dringen die Beschreibungsmomente in den "âventiure"-Begriff selbst ein: Er meint nicht mehr ausschließlich Handlung, sondern auch Gegenstände, die man anschauen kann. "âventiure" wird so zum Objekt der Beschreibung, sie bleibt nicht mehr ausschließlich Objekt der Erzählung.

Im Rosengarten D zeigt sich so eine Endstufe des Konflikts von Erzählung und Beschreibung in den Heldenepen: Hier fallen gleichsam locus amoenus, der Raum der "âventiure" und Festanger, die Stätte ritterlicher "vröide", Abenteuerbereich und Gesellschaftsbereich, Held und Ritter, Höfisches und Unhöfisches, brauchtümlisch-sakraler Gemeinschaftsraum und literarisch tradierte Ideallandschaft in e i n e m Raum, auf e i n e Fläche zusammen und werden zu e i n e m Komplex verschmolzen,

so daß auch Erzählung und Beschreibung, Handeln und Schauen im Begriff "Äventiure" zusammengefaßt werden können. Der Bearbeiter der Fassung D hat versucht, die Gestaltungsrichtungen und Darstellungsformen zweier literarischer Gattungen, der höfischen und der heldischen Epik, zu einer künstlerischen Synthese zu bringen. Die Grundrichtungen und -absichten dieser Gattungen sind zu sehr verschieden, als daß dieser Versuch hätte gelingen können.

Bibliographie

I. Textausgaben

1. Ausgaben mittelhochdeutscher Texte

Albrecht von Scharfenbergs Jüngerer Titurel, hrsg.
von Werner Wolf, Berlin 1955

Alpharts Tod, hrsg. von Ernst Martin, Deutsches
Heldenbuch II, Berlin 1866

Altdeutsche Genesis, Die. Nach der Wiener Hand-
schrift, hrsg. von H. Dollmayr, Halle
1932

Athis und Prophlias, hrsg. von Carl von Kraus,
Mhd. Übungsbuch, 2. Aufl., Heidelberg
1926

Berthold von Holle: Crâne, hrsg. von Karl Bartsch,
Nürnberg 1858

Berthold von Holle: Dêmantin, hrsg. von Karl Bartsch,
Bibl. d. Lit. Vereins in Stuttgart, 123,
1875

Biterolf und Dietleib, hrsg. von Oskar Jänicke,
Deutsches Heldenbuch I, Berlin 1866

Dietrichs Abenteuer von Albrecht von Kemenaten nebst
den Bruchstücken von Dietrich und
Wenezlan, hrsg. von Julius Zupitza,
Deutsches Heldenbuch V, Berlin 1870
(Inhalt: Virginal, Sigenot, Eckenlied,

Goldemar, Dietrich und Wenezlan))

Dietrichs Flucht, hrsg. von Ernst Martin, Deutsches
Heldenbuch II, Berlin 1866

Eckenlied, s. u. Dietrichs Abenteuer

Eilhart von Oberge, Tristant, hrsg. von Franz
Lichtenstein, Straßburg 1877

Goldemar, s. u. Dietrichs Abenteuer

Gottfried von Straßburg: Tristan und Isold, hrsg.
von Friedrich Ranke, Berlin und Frank-
furt 1949

Gute Frau, Die, hrsg. von E. Sommer, ZfdA 2, 385 -
481

Hartmann von Aue: Erec, hrsg. von A. Leitzmann,
Tübingen, 2. Aufl. 1957

Hartmann von Aue: Gregorius, Der gute Sünder, hrsg.
und erl. von Fr. Neumann, Wiesbaden 1958

Hartmann von Aue: Iwein, mit Anm. hrsg. von G. F.
Benecke und C. Lachmann, 6. Aufl.,
Berlin 1959

Heinrich von dem Türlin: Diu Crône, hrsg. von G.H.
F. Scholl, Bibl. d. Lit. Vereins in
Stuttgart, 27, 1852

Heinrich von Veldeke: Eneit, hrsg. von Otto Behag-
hel, Heilbronn 1882

Herbort von Fritzlar: Das Liet von Troye, hrsg. von

G. Karl Fromman, Quedlinburg und Leipzig 1837

Herzog Ernst, hrsg. von Karl Bartsch, Wien 1869

Konrad Fleck: Flore und Blanscheflur, hrsg. von E. Sommer, Quedlinburg und Leipzig 1846

Konrad, Der Pfaffe: Rolandslied, hrsg. von Carl Wesle, Halle 1955

Konrad von Würzburg: Engelhard, hrsg. von P. Gereke, Halle 1912

Konrad von Würzburg: Partonopier und Meliur, hrsg. von Karl Bartsch, Wien 1871

Konrad von Würzburg: Trojanerkrieg, nach d. Vorarb. K. Frommans und Fr. Roths, hrsg. von A. von Keller, Bibl. d. Lit. Vereins in Stuttgart, 44, 1858

Konrad von Würzburg: Das Turnier von Nantes, hrsg. von E. Schröder (Kleine Dichtungen II) 2. Aufl. Berlin 1959

Kudrun, hrsg. von B. Symons, 3. Aufl. von B. Boesch, Tübingen 1954

Lamprecht, Der Pfaffe: Das Alexanderlied, hrsg. u. erkl. von Karl Kinzel, Halle 1884

Laurin und der kleine Rosengarten, hrsg. von Georg Holz, Halle 1892

Minnesangs Frühling, neu bearbeitet von Carl von Kraus, 30. Aufl., Leipzig 1950

Moriz von Craûn, hrsg. von Ulrich Pretzel, Tübingen 1956

Nibelungenlied, nach d. Ausg. von Karl Bartsch,
hrsg. von Helmut de Boor, 16. Aufl.,
Wiesbaden 1961

Orendel, hrsg. von Hans Steinger, Halle 1935

Ortnit und die Wolddietriche, nach Müllenhoffs Vorarbeiten
hrsg. von Arthur Amelung und
Oskar Jänicke, Deutsches Heldenbuch III,
Berlin 1871, Bd. 1 - 2

Oswald, Der Münchner, hrsg. von Georg Baesecke

Pleier: Garel von dem Blühenden Tal, hrsg. von M.
Walz, Freiburg i. Br. 1892

Pleier: Tandareis und Flordibel, hrsg. von Fr.
Khull, Graz 1886

Rabenschlacht, hrsg. von Ernst Martin, Deutsches
Heldenbuch II, Berlin 1866

Rosengarten zu Worms, Die Gedichte vom, hrsg. von
Georg Holz, Halle 1893

Rudolf von Ems: Alexander, zum ersten Male hrsg.
von Viktor Jungk, 1. Teil (1 - 3)
Bibl. d. Lit. Vereins in Stuttgart
272, Leipzig 1928, 2. Teil (4 - 6)
274, 1929

Rudolf von Ems: Barlaam und Josaphat, hrsg. von
Franz Pfeiffer, Leipzig 1843

Rudolf von Ems: Weltchronik, aus der Wernigeroder
Hs. hrsg. von Gustav Ehrismann, Ber-
lin 1915

Rudolf von Ems: Willehalm von Orleans, hrsg. von
Viktor Jungk, Berlin 1905

Salman und Morolf, hrsg. von Friedrich Vogt, Halle
1880

Sigenot, s. u. Dietrichs Abenteuer

Stricker: Daniel von dem Blühenden Tal, hrsg. von
Gustav Rosenhagen, Breslau 1894

Stricker: Karl der Große, hrsg. von Karl Bartsch,
Quedlinburg und Leipzig 1857

Ulrich von Eschenbach: Alexander, hrsg. von Wende-
lin Toischer, Bibl. d. Lit. Vereins
in Stuttgart, 183, Tübingen 1888

Ulrich von Zazikhofen: Lanzelet, hrsg. von K. A.
Hahn, Frankfurt 1845

Virginal, s. u. Dietrichs Abenteuer

Walther und Hildegund, in: Eckehardi Waltharius,
hrsg. von Karl Strecker, 1907

Walther von der Vogelweide: Die Gedichte, elfte
unveränd. Ausg. von Carl von Kraus,
Berlin 1950

Wirnt von Grafenberg: Wigalois, Der Ritter mit dem
Rade, hrsg. von J. M. N. Kapteyn,
Bonn 1926

Wolfdietrich A und B, s. u. Ortnit und die Wolfdietriche, Bd. 1

Wolfdietrich D, s. u. Ortnit und die Wolfdietriche, Bd. 2

Wolfram von Eschenbach: Lieder, Parzival, Titurel, hrsg. von Karl Lachmann, neubearb. von Eduard Hartl, 7. Aufl., Berlin 1952

Wolfram von Eschenbach: Willehalm, Neudruck der 5. Ausg. von Karl Lachmann, Hamburg 1947

2. Ausgaben lateinischer Texte

Abkürzungen: Migne, PL = Migne, Patrologiae cursus completus. Series Latina.

MGH Poetae = Monumenta Germaniae historica, Poetae Latini Medii aevi, tom. I - V, hrsg. v. E. Dümmler (I - II), L. Traube (III), P. von Winterfeld (IV) und K. Strecker (V), Berlin 1881 - 1951

Alcimus Avitus: De spiritalis historiae gestis, MGH Auct. Ant. VI 2, ed. Peiper, Berlin 1883

Alcuin: Conflictus veris et hiemis, MGH Poetae I

Angilbertus: Karolus Magnus et Leo Papa, MGH Poetae I

Anticlaudianus de Antirufino, Migne, PL 210

Biblia Sacra iuxta Latinam vulgatam versionem,

Romae 1929

Carmina Burana, mit Benutzung der Vorarbeiten Wilhelm Meyers kritisch hrsg. von Alfons Hilka und Otto Schumann, Bd. I, 2: Die Liebeslieder, Heidelberg 1941

Einhard: Annales, Migne PL 104

Ermoldus Nigellus: Carmina in honorem Hludovici,
MGH Poetae I

Ermoldus Nigellus: Carmina in laudem Pippini regis,
MGH Poetae I

Gesta Berengarii, MGH Poetae IV

Gildas, MGH Poetae IV

Hibernicus exul: Versus ad Karclum regem, MGH Poetae I

Hrabanus Maurus: De universo, Migne PL 111

Isidor von Sevilla: Etymologiae, Migne PL 82

Macrobii Ambrosii Theodosii opera quae supersunt,
ed. L. Janus, 2. Vol., Lipsiae 1848/52

Muadwinus Naso: Eclogae, MGH Poetae I

P. Ovidius Naso (vol. II): Metamorphoses. Ex iterata
R. Merkelii recognitione ed. R. Ehwald.
Ed. minor, Leipzig 1937

Paulus Aquileiensis: Regula fidei, MGH Poetae I

Paulus Diaconus: Versus in laude Iarii Iaci, MGH
Poetae I

Poeta Saxo, MGH Poetae IV, 1

Theodulfus: De paradiso, MGH Poetae I

Theodulfus: Versus contra iudices, MGH Poetae I

Venantius Fortunatus: Vita St. Martini, MGH Auct.
ant. IV, rec. Friedrich Leo

Vergilius Maro: Eclogae et Georgica, ed. W. Janell,
ed. maior, Leipzig 1930

Vergilius Maro: Aeneis, ed. W. Janell, ed. minor,
Leipzig 1930

Walahfrid Strabo: Visio Wettini, MGH Poetae II

Walahfrid Strabo: De imagine Tetrici, MGH Poetae II

Waltharilied, hrsg. von Karl Langosch, Darmstadt 1956

Walther von Châtillon, M. Philippi Gualtheri ab
insulis dicti de castellione Alexandreis
rec. F. A. Mueldener, Leipzig 1863

3. Ausgaben französischer Texte

Benoit de Sainte-Maure: Le roman de Troye, éd. par
L. Constans, 6. vol. Paris 1904 - 12

Chrétien de Troyes: Erec und Enide, hrsg. von Wen-
delin Foerster, 3. Aufl., Halle 1934

Chrétien de Troyes: Yvain (Der Löwenritter) hrsg.
von Wendelin Foerster, 4. Aufl., Halle
1912

Daurel et Beton, Chanson de geste provencale, pub.
par P. Meyer, 1880

Le Chanson de Roland, hrsg. von J. Bédier, Paris 1947

Le Roman de Tristan par Thomas, hrsg. von J. Bédier,
2 Bde. Paris 1902 - 05

II. Literatur

Ader, Dorothea: Studien zur Sippe von d. schlagen,
Diss. Münster 1958

Arbusow, Leonid: Colores rhetorici, eine Auswahl
rhetorischer Figuren und Gemeinplätze,
Göttingen 1948

Auerbach, Erich: Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit
in der abendländischen Literatur, Bern
1946

Auerbach, Erich: Literatursprache und Publikum in
der lateinischen Spätantike und im
Mittelalter, Bern 1958

Baumgart, Wolfgang: Der Wald in der deutschen Dichtung,
Berlin und Leipzig 1936

Baumstark, A.: Die karolingisch-romanische Majestas
und ihre orientalischen Parallelen,
Oriens christianus, Ser. III, Bd. I
(XXIII), 1927

Becker, Ph. A.: Zur Jagd im Odenwald, PBB 70, 1948

Behling, Lottlisa: Die Pflanze in der mittelalterlichen
Tafelmalerei, Weimar 1957

- Berger, R.: Die Darstellung des thronenden Christus
in der romanischen Kunst, Reutlingen 1926
- Biese, Alfred: Die Entwicklung des Naturgefühls im
Mittelalter und in der Neuzeit, Leipzig 1892
- Boesch, Bruno: Die Kunstanschauung in der mittelhoch-
deutschen Dichtung, Bern u. Leipzig 1936
- Böheim, J.: Das Landschaftsgefühl des ausgehenden
Mittelalters, Diss. Leipzig 1933
- De Boor, Helmut: Die höfische Literatur. Vorberei-
tung, Blüte, Ausklang, München 1952,
2. Aufl.
- De Boor, Helmut: Die deutsche Literatur im späten
Mittelalter, 1. Teil, München 1962
- Borchling, Conrad: Der Jüngere Titurel und sein Ver-
hältnis zu Wolfram von Eschenbach,
Göttingen 1897
- Brinkmann, Hennig: Zu Wesen und Form mittelalter-
licher Dichtung, Halle 1928
- Brinkmann, Hennig: Geschehen, Person und Gesell-
schaft in der Sprache des deutschen
Rittertums, Wirkendes Wort, 1954, 2.
Sonderheft, S. 24 - 33
- Burger, Fritz: Die deutsche Malerei vom ausgehenden
Mittelalter bis zum Ende der Renaissance
(Handb. d. Kunstwissenschaft), Berlin-
Neubabelsberg o. J. (1913)

Cassel, Paulus: Kaiser- und Königsthron in Geschichte, Symbol und Sage, Berlin 1874

Christensen, Arthur: Firdausis Kongebog, Kjøbenhavn 1931

Curtius, Ernst Robert: Zur Literaturästhetik des Mittelalters II, Zeitschr. f. roman. Philologie, 58, 1938, 129 - 232

Curtius, Ernst Robert: Dichtung und Rhetorik im Mittelalter, DVjS 16, 1938, 435 - 475

Curtius, Ernst Robert: Rhetorische Naturschilderungen im Mittelalter, Romanische Forschungen, 56, 1942, 219 - 256

Curtius, Ernst Robert: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern 1954, 2. Aufl.

Ehrismann, Gustav: Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters, zweiter Teil: Die mittelhochdeutsche Literatur, Schlußband, München 1935

Fehrle, Ernst: Garten, Rose und Rosengarten im deutschen Mittelalter, Diss. Heidelberg 1922

Fierz-Monnier, Antoinette: Initiation und Wandlung, Zur Geschichte des afrz. Romans, Diss. Zürich 1951

Flügel, G.: Geschichte der Araber, Leipzig 1840

Focke, F.: Szepter und Krummstab, in: Festgabe für Alois Fuchs, Paderborn 1950

Friedländer, M. J.: Essays über die Landschaftsmalerei und andere Bildgattungen, Den Haag und Oxford 1947

Funk, Wilhelm: Alte deutsche Rechtsmale, Sinnbilder und Zeugen deutscher Geschichte, Bremen 1940

Ganzenmüller, Wilhelm: Das Naturgefühl im Mittelalter, Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters, 18, Leipzig 1914

Gerbert: De cantu et musica sacra, St. Blasien 1774

Gerbing, Luise: Rosengarten, Tiergarten, Brühl, drei Kunder deutscher Vorzeit, Aus d. cob.-goth. Landen 8, 1912

Gilson, E.: La philosophie du moyen-âge, Paris 1947

Glunz, Hans H.: Die Literaturästhetik des europäischen Mittelalters, Frankfurt a.M. 1963, 2. Aufl.

Golther, Wolfgang: Tristan und Isolde in den Dichtungen des Mittelalters und der neuen Zeit, Leipzig 1907

Grimm, Jakob: Von der Poesie im Recht, Darmstadt 1957

Gruenter, Rainer: Landschaft, Bemerkungen zur Wort- und Bedeutungsgeschichte, GRM 34, 1953, 110 - 120

Gruenter, Rainer: Der paradisus der Wiener Genesis, Euphorion 49, 1955, 121 ff.

Gruenter, Rainer: Daz wunnecliche tal, Euphorion 55, 1961, 341 - 404

- Gruenter, Rainer: Zum Problem der Landschaftsdarstellung im höfischen Versroman, Euphorion 56, 1962, 248 - 278
- Gsteiger, Manfred: Die Landschaftsschilderungen in den Romanen Chrestiens des Troyes, Bern 1958
- Guntert, Hermann: Der arische Weltkönig und Heiland, Halle 1923
- Hashagen, Justus: Kulturgeschichte des Mittelalters, eine Einführung, Hamburg 1950
- Hauck, Karl: Tiergärten im Pfalzbereich, in: Deutsche Königspfalzen, Beiträge zu ihrer historischen und archäologischen Erforschung, 1. Bd., Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 11/1, Göttingen 1963
- Hempel, H.: Nibelungenstudien I, 1926
- Heusler, Andreas: Aufsätze zur Sprache und Geschichte, Wilhelm Braune dargebracht, 1920
- Heusler, Andreas: Nibelungensage und Nibelungenlied, 2. Aufl. 1922
- Höfler, Otto: Siegfried, Arminius und die Symbolik, Heidelberg 1961
- Jacobs, Eduard: Rosengarten im deutschen Lied, Land und Brauch, Neujaarsbl. hg. v. d. hist. Komm. d. Prov. Sachsen 1897
- Koelbing, Eugen: (hrsg. u. übers.): Tristans Saga ok Isondar, Heilbronn 1883

- Koelbing, Eugen (hrsg): Sir Tristrem, Heilbronn 1883
- Kolb, Herbert: Der Minnen hus, Euphorion 56, 1962, 229
- von Kralik, Dietrich: Die Sigfridtrilogie im Nibelungenlied und in der Thidreskssaga, 1. Teil, Halle 1941
- Kranemann, Niels: Rauhe Alb, Zur Bedeutung eines Namens, Muttersprache 1959, 180 - 184
- Krappe, A. Haggerty: Laurins Rosengarten, Herrigs Arch. f. d. Studium d. neueren Sprachen, N. F. 63, 1923
- von Kraus, Carl: Virginal und Dietrichs erste Ausfahrt, ZfdA 50, 1908, 1 - 123
- Kuhn, Hugo: Virginal, PBB 71, 1949, 331 - 386
- Lausberg, Heinrich: Handbuch der literarischen Rhetorik, München 1960
- L'Orange, H. P.: Kaiserens på Himelstronen, Oslo 1949
- Lunzer, Justus: Rosengartenmotive, PBB 50, 1926, 161 - 213
- Manitius, Max: Zu karolingischen Gedichten, Neues Arch. d. Ges. f. ältere dt. Geschichtskunde 11, 1886
- Meer, van der, F.: Maiestas Domini, Théophanies de l'apocalypse dans l'art chrétien, Citta del Vaticano 1938
- Mergell, Bodo: Tristan und Isolde, Ursprung und Ent-

wicklung der Tristansage, Mainz 1949

Meyer, Ernst: Römischer Staat und Staatsgedanke,
Darmstadt 1961, 2. Aufl.

Mornet, O.: Histoire de la clarté française, Paris 1929

Moser, Hugo: Dichtung und Wirklichkeit im Hochmittel-
alter, ein Vortrag, Wirkendes Wort 5,
1954/55, 79 - 91

Müller, Andreas: Landschaftserlebnis und Landschafts-
bild, Studien zur deutschen Dichtung des
18. Jahrhunderts und der Romantik,
Hechingen 1955 .

Müller, Günther: Studien zum Formproblem des Minne-
sangs, DVjS 1, 1923, 61 - 103

Müller, Günther: Gradualismus, DVjS II, S. 689

Neumann, Hans: Deutsche Kultur im Zeitalter des Rit-
tertums, Potsdam 1938, Handbuch der Kul-
turgeschichte, hrsg. von Heinz Kindermann,
1. Abt.: Geschichte des deutschen Lebens.

Neumann, Friedrich: Scholastik und mittelhochdeutsche
Literatur, Neue Jahrbücher für das klas-
sische Altertum 1922

Nissen, Claus: Die botanische Buchillustration,
Stuttgart 1951

Panzer, Friedrich: Studien zum Nibelungenliede,
Frankfurt 1945

Panzer, Friedrich: Das Nibelungenlied, Entstehung
und Gestalt, Stuttgart 1955

Paris G. und Langlois, E.: Chrestomathie du moyen
âge, Paris 1897

Peters, Elisabeth: Quellen und Charakter der Para-
diesvorstellungen in der deutschen Dich-
tung vom 9. bis 12. Jahrhundert, Ger-
manische Abhandlungen 48, Breslau 1915

Ranke, Friedrich: Tristan und Isold, München 1925

Ranke, Friedrich: Die Allegorie der Minnegrotte in
Gottfrieds Tristan, Schr. d. Königsb.
Gelehrt. Ges., Geisteswiss. Kl., Jg. 2,
H. 2, Berlin 1925

Ranke, Kurt: Rosengarten, Recht und Totenkult, Ham-
burg 1951

Ringbom, Lars-Ivar: Graltempel und Paradies, Stock-
holm 1951

Rosen, Felix: Die Natur in der Kunst, Leipzig 1903

Salzberger, G.: Salomos Tempelbau und Thron in der
semitischen Sagenliteratur, Schriften
d. Lehranstalt f. d. Wiss. d. Juden-
tums, Bd. 2, H. 1, 1912

Schneider, Hermann: Die Gedichte und die Sage von
Wolfdietrich, Untersuchungen über ihre
Entstehungsgeschichte, München 1913

Schneider, Hermann: Germanische Heldensage, Bd. I,
Berlin und Leipzig 1928

Schneider, Hermann: Heldendichtung, Geistlichendich-
tung, Ritterdichtung, Heidelberg 1943

Schneider, Hermann: Die deutschen Lieder von Siegfrieds Tod, Weimar 1947

Schneider, Ludwig: Die Naturdichtung des deutschen Minnesangs, Neue deutsche Forschungen, Abt. Deutsche Philologie, Bd. 6, hrsg. von Jost Trier, Berlin 1938

Schramm, Percy Ernst: Herrschaftszeichen und Staatssymbolik, Stuttgart 1954

Schultz, Hanna: Die Landschaft im mittelhochdeutschen Epos, Diss. Freiburg 1924

Schwietering, Julius: Der Wandel des Heldenideals in der epischen Dichtung des 12. Jahrhunderts, ZfdA 64, 1927, 135 ff.

Simson, B.: Über das Gedicht von der Zusammenkunft Karls des Großen und Papst Leos III, in Paderborn, Forsch. z. Dt. Gesch. 12, 1872

Simson, B.: Angilbert und Hibernicus exul, Forsch. z. Dt. Gesch. 14, 1874

Singer, S.: Salomosagen in Deutschland, ZfdA 35, 1891

Singer, S.: Germanisch-romanisches Mittelalter, Vorträge u. Aufs., 1938

Stauffer, Marianne: Der Wald, Zur Darstellung und Deutung der Natur im Mittelalter, Bern 1959

Stockmayer, J.: Über Naturgefühl in Deutschland im 10. und 11. Jahrhundert, Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance, Bd. 4, Leipzig/Berlin 1910

- Tardi, D.: Fortunat et Angilbert, Bull. du Cange
2,2, 1926
- Trautmann, Hans: Das visuelle und akustische Moment
im mittelhochdeutschen Volksepos, Diss.
Göttingen 1917
- Trier, Jost: First. Über die Stellung des Zaunes im
Denken der Vorzeit, Nachr. d. Ges. d.
Wiss. zu Göttingen 1940
- Trier, Jost: Zaun und Mannring, PBB 66, 1942, 232 - 264
- Trier, Jost: Holz, Etymologien aus dem Niederwald,
Münsterische Forschungen, Münster-Köln 1952
- Trier, Jost: Venus, Etymologien um das Futterlaub,
Münsterische Forschungen 15, 1963,
Köln-Graz
- Tubach, Frederic C.: The locus amoenus in the Tristan
of Gottfried von Straszburg, Neophilolo-
gus 43, aflevering, 1, Jan. 1959
- Wattenbach-Levison: Deutschlands Geschichtsquellen im
Mittelalter, II. Heft, bearbeitet von W.
Levison und H. Löwe, Weimar 1953
- Weise, Georg: Der Realismus des 15. Jahrhunderts und
seine Voraussetzungen und Parallelen,
in: Die Welt als Geschichte 8, 1942
- Wiepking, Heinrich Fr.: Umgang mit Bäumen, Basel-
Wien 1963
- White, Lynn jr.: Natural science and naturalistic
art in the Middle Ages, Americ. Hist.
Rev. 52, 1947

Wolf, Werner: Grundsätzliches zu einer Ausgabe des
Jüngerer Titurel, II, ZfdA 79, 1942

Zander, Robert u. Teschner, Clara: Der Rosengarten,
Eine Studie durch zwei Jahrtausende,
Frankfurt/O. u. Berlin 1939

Zarncke, Friedrich: Der Graltempel, I. Abh. d.
phil.-hist. Cl. d. kgl. Sächs. Ges.
d. Wiss. Bd. VII, 5, 1879

Zarncke, Friedrich: Der Priester Johannes, I. Abh.
d. phil.-hist. Cl. d. kgl. Sächs. Ges.
d. Wiss. Bd. VII, 5, 1879

Lebenslauf

Am 1. Juli 1933 wurde ich, Josef Billen, als drittes von sieben Kindern des Bergmannes Josef Billen und seiner Ehefrau Mechthilde, geb. Sandkuhl, in Winnekendonk (Kreis Geldern, Ndrh.) geboren. Von 1940 bis 1944 besuchte ich die dortige Kath. Volksschule, von Ostern 1944 an das Kreisgymnasium in Geldern, wo ich - nach fast einjähriger Unterbrechung infolge der Kriegssereignisse - 1954 die Reifeprüfung ablegte. Ich gehörte dem altsprachlichen Zweig dieser Schule an.

Vom Sommersemester 1954 an studierte ich an der Universität Münster Deutsch, Latein und Philosophie; im Sommersemester 1956 studierte ich an der Universität Freiburg. Im Frühjahr 1957 bestand ich die Philosophisch-pädagogische Vorprüfung, im Herbst 1959 die Wissenschaftliche Prüfung. Ich habe gehört bei den Herren Professoren Beckmann, Foerste, Heselhaus, Hochstetter, Kleinknecht, Lichtenstein, Most, Pieper, Rasch, Ritter, Schultekemminghausen, Trier, Trunz, von Wiese und Frau von Bredow.

Meine pädagogische Ausbildung erhielt ich am Anstaltsseminar des Staatlichen Gymnasiums Coesfeld und am Staatlichen Studienseminar Münster II. Im Februar 1962 bestand ich die Pädagogische Prüfung für das Lehramt an höheren Schulen. Seit Ostern 1962 bin ich an der Annette von Droste-Hülshoff-Schule in Münster tätig.

Besonderen Dank schulde ich Herrn Prof. Dr. Trier, der die vorliegende Arbeit angeregt und durch lehrreiche Hinweise gefördert hat.

